# PAGINI DE VECHE ARTĂ ROMÂNEASCĂ

## II







VASILE DRĂGUȚ : **ICONOGRAFIA PICTURII MURALE GOTICE DIN TRANSILVANIA**

Studiul propriu-zis este însoțit de un repertoriu iconografic, instrument de lucru deosebit de util pentru specialiștii care, în viitor, se vor ocupa de acest complex capitol al artei medievale din țara noastră.



PAVEL CHIHAIA : **ETAPE DE CONSTRUCȚIE LA COMPLEXUL MONASTIC COZIA**

Importantă așezare din secolul al XIV-lea, mănăstirea Cozia și-a păstrat nu numai biserica originară, ci și o mare parte din edificiile monastice, mai puțin studiate. Refăcute de-a lungul timpului, cetatea și încăperile călugărești statornicite de către Mircea cel Bătrîn la malul Oltului permit totuși reconstituirea etapelor de construcție succesive, care ilustrează viața zbuciumată a acestei multiseculare ctitorii.

PAGINI DE VECHE ARTĂ ROMÂNEASCĂ

II

Coperta de *Petre Molnar*

ACADEMIA DE ŞTIINŢE SOCIALE ŞI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

# PAGINI DE VECHE ARTĂ ROMÂNEASCĂ

## II

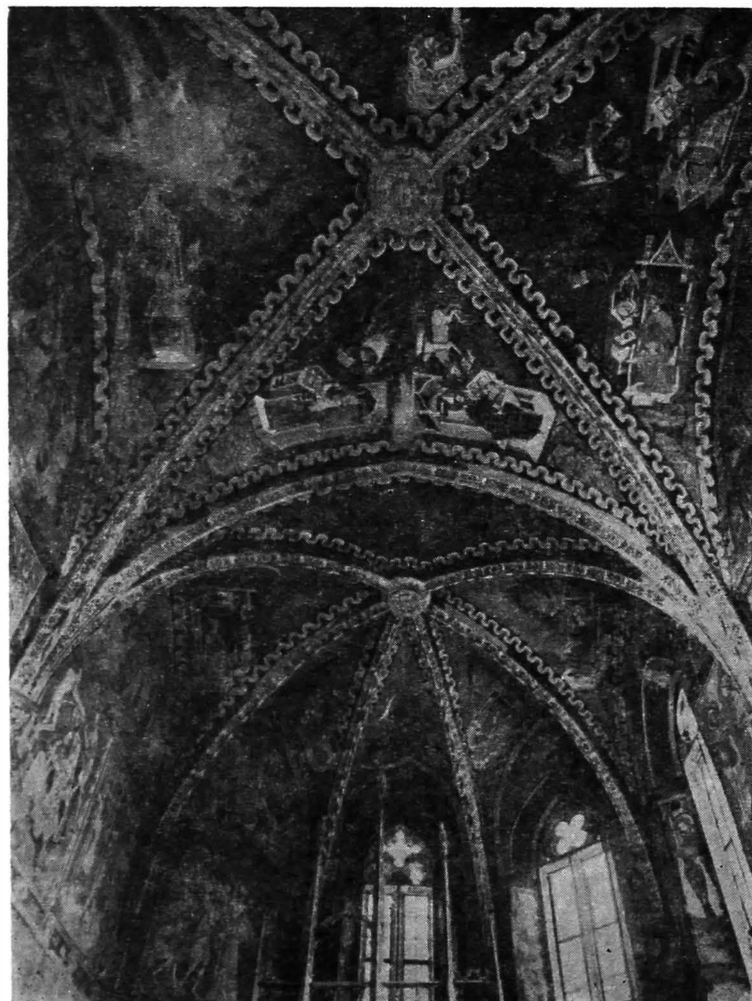



EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti 1972


D. M. A. S. I.

# CUPRINS

# SOMMAIRE



# ICONOGRAFIA PICTURILOR MURALE GOTICE DIN TRANSILVANIA

## (Considerații generale și repertoriu pe teme)

de VASILE DRĂGUȚ

Într-un articol publicat în *Buletinul monumentelor istorice*[1] atrăgeam atenția asupra faptului că un studiu sistematic asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania încă n-a fost întreprins, precizînd totodată întrucît abordarea unui asemenea subiect poate să pară prematură [2].

Reluînd și dezvoltînd textul articolului amintit, ne propunem în cele ce urmează să oferim o prezentare mai detaliată a problemelor de ordin iconografic pe care le implică picturile murale transilvănene de epocă gotică, adăugînd considerațiilor generale un repertoriu pe teme, menit să înlesnească pe viitor studiile comparative.



Deși numărul monumentelor transilvănene în care se păstrează fragmente de picturi murale gotice este important, sînt foarte puține ansamblurile întregi care să ofere o imagine convingător concludentă asupra organizării iconografice dintr-o biserică medievală transilvăneană, încît o privire cu caracter sintetic presupune riscul completărilor ipotetice [3]. Cu prilejul Reformei, desăvîrșită în Transilvania în diferitele sale variante (luterană, calvină, unitariană), în cursul secolului al XVI-lea, în mare majoritate picturile murale au fost acoperite cu var — deseori în prealabil ciocănite —, încît punerea lor în valoare reclamă eforturi deosebite. Sondajele efectuate în ultimul timp sînt în măsură să acrediteze convingerea că, alături de fragmentele cunoscute, sînt ascunse sub var încă foarte multe, ceea ce implică un stadiu de provizorat pentru observațiile generalizatoare. O altă rezervă asupra concluziilor ar putea fi furni-

[1] Vasile Drăguț, *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XXXIX, nr. 3, 1970.

[2] Bibliografia picturilor murale medievale din Transilvania este, în aparență, destul de bogată; în realitate, numeroase articole sau chiar lucrări mai ample nu fac decît să reia *tale-quale* informațiile mai vechi, fără să adauge nimic esențial. Orientativ, indicăm aici principalele lucrări care se cer avute în vedere de către cel ce dorește să se apropie de această problemă: Orbán Balázs, *A székelyföld léirása*, I—VI, Pesta, 1868—1873; Rómer Floris, *Régi falképek Magyarországon*, Budapesta, 1874; Roth Viktor, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Berlin—Sibiu, 1934; Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954 (cu amplă bibliografie); Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959 (cu bibliografie).

[3] Din numărul total de circa 150 de monumente transilvănene în care se păstrează sau se semnalează fragmente de pictură murală de factură gotică, numai șase monumente oferă ansambluri mai vaste, în măsură să permită considerarea unor compoziții iconografice închegate: biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna), biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita), biserica ortodoxă din Strei (jud. Hunedoara), biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu), capela bisericii evanghelice din Sînpetru (jud. Brașov) — toate din secolul al XIV-lea; capela bisericii evanghelice din Hărman (jud. Brașov) din secolul al XV-lea.

zată de coexistența mai multor variante stilistice, uneori cu aspecte contradictorii. Astfel, în cursul secolului al XIV-lea sînt de înregistrat picturi realizate în stilul liniar-narativ, impregnat de amintiri romanice, alături de ecouri ale picturii nord-italiene postgiottești, de asemenea ecouri ale stilului gotic internațional de curte [4].

[4] Vorbind despre pictura de epocă gotică în Transilvania, trebuie să se țină seama de complexitatea procesului evolutiv, ale cărui etape, schematic prezentate, ar fi următoarele: *a.* Introducerea formelor specifice picturii romanice în Transilvania, în principal prin intermediul mănăstirilor catolice întemeiate de diferite ordine călugărești, benedictini în primul rînd (XII—XIII). De notat că în secolele XII—XIII sînt pomenite documentar 21 de mănăstiri catolice în Transilvania (*Documente privind istoria României*, seria C, Transilvania, veac XI—XII—XIII, vol. I, doc. 8, 10, 13, 30, 50, 79, 133, 145, 165, 239, 247, 265; veac. XVIII, vol. II, doc. nr. 6, 159, 211, 242, 432, 448, 494, 515); este de presupus că numărul lor era în realitate mai mare. Adusă de meșteri itineranți rupți de marile centre de artă, pictura acestei faze a prezentat, încă de la început, amprentele provincialismului. *b.* Accentuarea procesului de provincializare — de rusticizare chiar — a picturii romanice, în condițiile specifice înapoierii economice și sociale, precum și relativei izolări artistice a Transilvaniei —secolul al XIII-lea. *c.* Pătrunderea picturii gotice — în primul rînd a acelei aparținînd stilului liniar narativ, mai popular ca viziune, mai ușor de practicat de meșterii mărunți și mai accesibil totodată — sfîrșitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea. *d.* Sinteza stilistică romanico-gotică în pictura provincială transilvăneană, în care prevalentă este contribuția stilului liniar narativ — prima jumătate a secolului al XIV-lea.

Dacă primele două etape sînt reconsiderate numai ipotetic, prin analogie cu situația din Ungaria și Slovacia, țări cu care Transilvania era în nemijlocită legătură, următoarele două pot fi urmărite în resturile de pictură murală păstrate la numeroase monumente, sătești cu deosebire: biserica evanghelică din Homorod (pictura absidei), biserica reformată din Mugeni (pictura registrelor superioare de pe peretele nordic al navei), biserica evanghelică din Mălîncrav (pictura din navă), biserica evanghelică din Drăușeni etc. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, s-au impus puternic formele goticii italiene de nord — în special în tipologie, modelaj și cromatică (biserica catolică din Ghelința, biserica reformată din Sîntana de Mureș, biserica reformată din Mugeni, registrul inferior etc.).

Către sfîrșitul secolului, într-o vreme în care ecouri ale arhitecturii pragheze se fac resimțite în construcția bisericii evanghelice din Sebeș, se înregistrează în Transilvania și iradieri ale goticului internațional de curte în varianta cehă. La Mălîncrav, în corul bisericii evanghelice și, mai apoi, la biserica evanghelică din Nemșa, picturile murale realizate în această vreme amintesc îndeaproape exemple din Boemia sau din Slovacia, la originea cărora se află pictura pragheză din epoca lui Vaclav al IV-lea. În cursul secolului al XV-lea, al cărui prim sfert adaugă tradițiilor locale constituite un val de influențe tiroleze (ca, de exemplu, în absida bisericii reformate din Remetea-Bihor), se produce un nou proces de provincializare (biserica unitariană din Suat, biserica Sf. Mihail din Cluj — nava sudică etc.), căruia i se datorează revenirea la un stil prevalent liniar. A doua jumătate a aceluiași secol și primele decenii ale secolului al XVI-lea vor fi favorabile unor asimilări din pictura provincială germană (capela bisericii fortificate din Hărman, turnul catolicilor de la Biertan etc.), în același timp crescînd și interesul pentru pictura de stil renascentist. Patronată de înaltul cler și de vîrfurile nobilimii, influența Renașterii italiene s-a concretizat în mai multe picturi murale (catedrala din Alba-Iulia, biserica Neagră din Brașov etc.), împletirea acestei influențe cu tradițiile locale conducînd la noi sinteze transilvănene, încă din primele decenii ale secolului al XVI-lea (biserica reformată din Ocna Sibiului). Mișcarea Reformei a întrerupt dezvoltarea picturii murale din Transilvania tocmai într-un moment în care angajarea acesteia pe direcția formelor renascentiste era definitiv hotărîtă (bisericile reformate din Daia Secuiască, Adămuș și Goganvarolea). În toate etapele arătate, formele specifice picturii gotice — iconografia de asemenea — au fost supuse în Transilvania, ca de altfel în întreaga Europă de centru, influențelor bizantinizante care au contribuit la individualizarea unor soluții locale în care ecourile marilor centre de artă occidentală se estompează tot mai mult. Dincolo de modificările stilistice intervenite de-a lungul timpului, pictura murală transilvăneană de tip occidental prezintă — în perioada dată — anume caractere permanente care îi asigură o unitate tipologică specifică: structura simplă a imaginii, absența adîncimii, fondul plat, desenul sumar — cu linii groase —, cromatica săracă. Aceste caracteristici sînt subordonate ambianței artistice provinciale în care o anume viziune populară — explicabilă în primul rînd prin faptul că monumentele amintite sînt în exclusivitate sătești — își impune cu evidență prezența. Această periodizare, voit schematizată, necesară aici pentru explicarea unui fenomen artistic, reprezintă unul dintre rezultatele — provizorii deocamdată — ale cercetărilor noastre pe teren. Nu este locul aici să aducem în discuție bibliografia acestei probleme și eventualele controverse; se cuvine însă să amintim studiile mai recente care înlesnesc cunoașterea ei, oferind totodată importante date informative și teoretice: Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările romîne*, București, 1959; Radocsay Dénes, *A közepkori Magyarorzág falképei*, Budapesta, 1954.

Şi totuşi, chiar şi în aceste condiţii, sondarea problematicii iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania apare cu atît mai preţioasă cu cît — aşa cum vom încerca să demonstrăm — deschide perspective pasionante pentru studiul general al iconografiei de tip occidental aplicate monumentelor provinciale, bisericilor de ţară din întreaga Europă catolică medievală.

Cu această ultimă frază, am anticipat asupra cîtorva observaţii cu caracter mai cuprinzător privitoare la arta medievală din Transilvania, observaţii necesare, întrucît constituie fondul pe care se vor proiecta constatările şi concluziile ocazionate de studiul propus.



Situată în larga depresiune intracarpatică, parte integrantă din teritoriul pe care s-a format şi s-a dezvoltat poporul român, Transilvania a cunoscut în cursul evului mediu statutul unui voievodat autonom, dependent de regatul apostolic maghiar. Exercitată iniţial (sfîrşitul secolului al X-lea) numai asupra zonei vestice, autoritatea regalităţii maghiare s-a extins treptat asupra întregii Transilvanii, procesul de aservire fiind încheiat în primul sfert al secolului al XIII-lea [5]. Extinderea autorităţii Curţii de la Buda a înlesnit pătrunderea misiunilor catolice [6], care aveau de întîmpinat rezistenţa mediului autohton românesc, ce păstra strînse legături religioase cu Constantinopolul, de asemenea cu centrele creştinismului slavon [7].

O pătrundere mai masivă a artei de tip occidental în Transilvania s-a produs în ultimul sfert al secolului al XII-lea şi, mai ales, în secolul al XIII-lea, în legătură cu venirea coloniştilor saxoni, originari din zona Rinului şi Mosellei [8], de asemenea în legătură cu activitatea şantierelor de filiaţie cisterciană [9]. În fapt, secolul al XIII-lea reprezintă o perioadă de generalizare a artei de tip occidental — romanic tîrziu şi gotic — pe teritoriul Transilvaniei, constituind prefaţa epocii de autentică înflorire din secolele XIV-XV. Sînt însă necesare cîteva precizări: în tot cursul secolului al XIII-lea, economia Transilvaniei a păstrat un caracter prevalent rural, singura localitate amintită sigur cu rang de oraş fiind centrul de minerit de la Rodna Veche (jud. Bistriţa-Năsăud)[10]; întîrzierea dezvoltării economice a fost agravată de catastrofala invazie tătară din anii 1241—1242, cînd toate localităţile au fost transformate în mormane de ruine fumegînde. Pe fondul unui mediu slab dezvoltat din punct de vedere economic şi social, în mod firesc viaţa artistică a îmbrăcat în general forme modeste, romanicul tîrziu coexistînd cu goticul timpuriu în varianta burgundă colportată de şantierele cisterciene sau de către meşteri formaţi în ambianţa acestora [11].

[5] Anonymus, *Gesta Hungarorum*, în *Scriptores rerum Hungaricum*, ed. E. Szentpétery, Budapesta, I, 1937; Simon de Kéza, *Gesta Hungarorum*, *ibidem*; *Chronicon pictum Vindobonense*, *ibidem*; Kurt Horedt, *Contribuţii la istoria Transilvaniei în secolele IV—XIII*, Bucureşti, 1958.

[6] Începînd din secolul al XI-lea, numărul mănăstirilor catolice a crescut continuu, înaintînd spre răsărit; pînă la sfîrşitul secolului al XIII-lea sînt pomenite documentar 21 de mănăstiri (vezi, mai jos, nota 12).

[7] Concludente în acest sens sînt scrisorile papei Inocenţiu al III-lea (16 aprilie 1204) şi ale papei Grigore al IX-lea (14 noiembrie 1234) (*Documente privind istoria României, Transilvania*, I, Bucureşti, 1951, doc. 45 şi 230).

[8] Primul grup de colonişti saxoni (numiţi în documente şi *flandrenses, teutonici*) a fost adus în Transilvania (în zona Sibiului) în vremea regelui Geza al II-lea (1141—1161), organizarea lor mai temeinică — şi din punct de vedere religios — avînd loc către sfîrşitul veacului (bula din 20 decembrie 1191 a papei Celestin al III-lea şi scrisoarea lui Grigore, legatul papal (1192—1196)—text latin la F. Zimmermann &C. Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I, Sibiu, 1892, p. 1—2).

[9] Un rol deosebit de important în difuzarea formelor goticului timpuriu în Transilvania i-a revenit şantierului mănăstirii cisterciene de la Cîrţa, jud. Sibiu, imediat după marea invazie tătară din 1241—1242 (Virgil Vătăşianu), *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959, p. 98—118; Vasile Drăguţ, *Contribuţii privind istoria goticului timpuriu în Transilvania*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, t. 15, nr. 1, 1968; de asemenea Entz Geza, *Le chantier cistercien de Kerc* (Cîrţa), în *Acta Historiae Artium*, IX, nr. 1, Budapesta 1963).

[10] Distrusă de tătari în 1241—1242, Rodna Veche nu s-a mai ridicat niciodată în rîndul aşezărilor importante (Ştefan Pascu, *Meşteşugurile în Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954).

[11] Vasile Drăguţ, *art. cit.*

În condițiile evocate, este greu de presupus că pictura murală s-a putut manifesta în Transilvania altfel decît întîmplător și poate doar în principalele centre ecleziastice — Oradea și Alba-Iulia —, eventual în vreuna din mănăstirile existente atunci [12].

În secolele XIV—XV, care sînt prin definiție secolele de eflorescență gotică în Transilvania, fenomenul artistic se proiectează pe fondul unei dezvoltări explozive a orașelor — Cluj, Sibiu, Brașov etc. [13] —, la complexitatea sa contribuind și o serie de factori speciali : prezența dinastiei Angevine pe tronul Ungariei, strînsele legături politice și economice cu regatul Boemiei, pentru o vreme centru al sfîntului Imperiu romano-german etc. Este o perioadă cînd, cu un nedisimulat spirit de concurență, orașele se angajează în construirea bisericilor parohiale, lucrările fiind dirijate de meșteri zidari formați fie în ambianța șantierului domului Sf. Vitus din Praga (ca la biserica din Sebeș Alba [14]), fie în ambianța șantierului bisericii Sfînta Elisabeta din Košice (Slovacia) [15]. Concomitent, numeroase sate se întrec în a construi biserici noi sau în a le moderniza pe cele vechi, de regulă prin înlocuirea absidei semicirculare cu una poligonală, prin modificarea ferestrelor și prin înlocuirea plafoanelor de scînduri cu bolți gotice.

Dar atît la oraș, cît și la sat, arhitectura goticului transilvănean, condiționată de împrejurările locale, prezintă anume caracteristici ce vor înrîuri dezvoltarea picturii murale. Spre deosebire de marile centre ale arhitecturii gotice, unde aplicarea consecventă a principiilor constructive deduse din înlocuirea plinurilor de zidărie cu mari vitralii avea drept consecință reducerea la minim a suprafețelor de perete, în Transilvania, principiul tradițional al suportului continuu a fost păstrat, ferestrelor gotice revenindu-le un loc modest în raport cu plinurile masive. Prin urmare, dacă în Occident — și subliniem din nou : în marile centre — vitraliul avea să preia funcțiile picturii murale, în Transilvania, dimpotrivă, pictura murală era chemată să împodobească suprafețele nude ale pereților, deseori trecînd și pe fațadele monumentelor [16].

Recapitulînd, vom spune că Transilvania secolelor XIV-XV oferea pictorilor muraliști un larg front de lucru, fapt care a favorizat afluența unui mare număr de mărunți meșteri itineranți, veniți din diferite zone artistice mai dezvoltate. Aceasta explică conviețuirea mai multor variante stilistice, frecventele aspecte retardatare specifice artei de provincie, explică de asemenea un anumit caracter internațional insuficient pus în valoare de studiile de pînă acum.

În general neglijate, monumentele sătești și monumentele provinciale au fost permanent concurate în atenția specialiștilor și a publicului larg de marile catedrale, de castelele seniorale strălucitoare cărora le-au fost consacrate nenumărate monografii : în Franța, de exemplu,

[12] Documentele amintesc în secolul al XIII-lea următoarele mănăstiri catolice în Transilvania : Igriș, Cîrța, Oradea, Sarca (Hoghiz), Sf. Duh (Zărand), Bistra, Igged, Meseș, Alba-Iulia, Sighișoara, Zăuan, Almaș, Mănăștur-Cluj, Sibiu, Rodna Veche, Uilacul Șimleului ; din secolele anterioare mai erau cunoscute mănăstirile : Cenad, Sîniob, Someș și Criș (*Documente privind istoria României*, Transilvania, I—II, București, 1951—1952, a se vedea și nota 4).

[13] Primele mențiuni sigure *ca orașe* sînt următoarele : Cluj — 1316, Oradea — 1319, Brașov — 1343, Sebeș — — 1345, Sibiu — 1346, Aiud — 1359, Bistrița — 1361, Sighișoara — 1369, Timișoara — 1370, Orăștie — 1376, Arad — 1392 (Ștefan Pascu, *op. cit.*, p. 47 și urm.).

[14] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 220—222. Adîncirea cercetărilor cu privire la circulația meșterilor pietrari promite să aducă noi elemente deosebit de prețioase pentru cunoașterea relațiilor artistice ale Transilvaniei. În acest sens, este foarte util studiul publicat de cercetătoarea belgiană Madelaine Andrianne van de Winckel, intitulat *Introduction sommaire à l'étude des signes lapidaires de Roumanie*, în volumul colectiv *Pagini de artă veche românească*, București, 1970, p. 169—261.

[15] Șantierul bisericii Sf. Elisabeta din Košice a iradiat puternic în Transilvania, la Cluj, Brașov, Sighișoara, influențînd, mai ales, profilele și plastica decorativă a portalelor (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 225, 231, 237, 239 ; E. Marosi, *Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice) — Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400*, în *Acta Historiae Artium*, XV, 1969, 1—2, p. 25—27 ; Marosi Ernö, *Tanulmányok a Kassai szent Erzsébet templom épitéstörténetéhez*, II, în *Müvészettörténeti Ertesitö*, 1969, nr. 2, p. 89—127).

[16] Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, t. 12, nr. 1, 1965.

abia în ultimul deceniu au început să apară studii privind pictura murală gotică incluzînd și monumentele sătești [17]. Or, ceea ce se constată comparînd monumentele provinciale din diferite țări europene — și afirmînd aceasta autorul se bazează în primul rînd pe studii personale la obiect — este o remarcabilă unitate de preocupări iconografice, un anume fond stilistic comun, rezultat din sinteza, la nivelul provinciei, a diferitelor formule artistice la modă, pe fondul viguros al tradițiilor romanice cărora provincia le-a rămas multă vreme credincioasă [18].

Considerînd cele spuse pînă aici ca un preambul necesar, vom apropia obiectivul nostru de subiectul propus discuției, urmînd să descifrăm, dincolo de toate aspectele contradictorii, dincolo de obstacolele reconstituirilor ipotetice, care sînt elementele de program stabilite de iconografia Transilvaniei, în ce măsură pot fi ele corelate cu cele întîlnite în alte zone artistice.

Este meritul ilustrului profesor France Stelé de la Universitatea din Ljubljana de a fi demonstrat pentru întîia oară că se poate vorbi despre un program iconografic valabil pentru bisericile medievale de sat și de a fi precizat coordonatele stabile ale acestui program [19]. Aplicată în exclusivitate la bisericile de sat din Slovenia, această demonstrație poate fi în mod substanțial îmbogățită cu argumente furnizate de studiul iconografiei medievale din bisericile de sat din întreaga Europă catolică, ansamblurile de pictură murală gotică din Transilvania fiind în acest sens un exemplu.

Se știe că, potrivit unor stricte reguli iconografice elaborate de înalta societate ecleziastică a Bizanțului și transmise apoi prin erminii, ansamblurile de pictură murală din bisericile ortodoxe constituie o transpunere simbolică a bisericii — ecclesia — în dubla ei ipostază, luptătoare și triumfătoare, ideea de bază fiind aceea a ierarhiei și a mîntuirii. În lumea catolică nu se cunosc asemenea codificări iconografice, și totuși este remarcabil că tema centrală a sculpturilor ce decorează marile portale ale catedralelor romanice și gotice este în mod aproape constant *Judecata de apoi*. Aceeași temă constituie baza iconografiei sanctuarelor romanice, imaginea-cheie fiind Iisus Hristos în mandorlă (*Majestas Domini*) înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști, însoțit de cei doisprezece apostoli, și tot *Judecata de apoi*, împreună cu alte reprezentări avînd implicații eshatologice, va deveni centrul de referință al iconografiei bisericilor de sat în epoca de înflorire a artei gotice. Același fenomen va avea loc și în Transilvania, unde modul de abordare și de rezolvare a acestei teme vădește surprinzătoare, dar nu inexplicabile similitudini cu pictura murală din toate micile provincii artistice ale Europei catolice.

În pictura murală gotică din Transilvania, programul iconografic eshatologic este exprimat prin următoarele compoziții : *Majestas Domini* în tetramorf însoțit de cei doisprezece apostoli, *Judecata de apoi*, *Arhanghelul Mihail cîntărind sufletele*, *Maica îndurătoare (La Vierge au manteau)*, *Parabola celor zece fecioare*, *Sfîntul Cristofor*.

Conform tradiției iconografiei bisericilor romanice, reprezentarea lui Iisus Hristos în glorie însoțit de apostoli este rezervată absidei centrale : în concă apare Iisus Hristos în mandorlă înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști, iar pe pereții absidei sînt reprezentați cei doisprezece apostoli. Această reprezentare, de străveche tradiție bizantină, se păstrează inte-

[17] Marguerite Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France du XIII^e au XIV^e siècle*, Paris, 1961 ; Paul Deschamps & Marc Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963 ; Yves Bornnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954.

[18] În legătură cu această problemă vor trebui considerate cu toată atenția picturile murale din țările scandinave în cadrul cărora spiritul popular, conservator și plin de fantezie în același timp, s-a manifestat mai puternic decît în altă parte (R. Broby-Johansen, *Den danske Billedbibel i Kalkmalerier*, Copenhaga, 1947).

[19] France Stelé, *Slovenska gotska podružnica i njen ikonografski kanon* (L'église paysanne slovène et son canon iconographique), în *Sbornik Narodog Muzeja* (Recueil du Musée National), IV, 1964, Belgrad, p. 315—328.

gral la biserica evanghelică din Homorod, jud. Brașov (aprox. 1300) [20] și la biserica ortodoxă din Strei, jud. Hunedoara, (aprox. 1375) [21], în alte monumente existînd doar fragmentar: la biserica romano-catolică din Valea Crișului, jud. Covasna, (sfîrșitul secolului XIV)[22], la biserica reformată din Nima, jud. Cluj, (sfîrșitul secolului XIV) [23], la biserica reformată din Șișterea, jud. Bihor (sfîrșitul secolului XIV) [24], la biserica reformată din Remetea, jud. Bihor (primul sfert al secolului XV) [25], la biserica unitariană din Sînvăsîi, jud. Mureș (sfîrșitul secolului XV) [26]. Este interesant de semnalat că deprinderea de a reprezenta apostolii în absidă a fost păstrată și la alte monumente, fără însă a fi vorba despre o motivare în cadrul compoziției iconografice *Majestas Domini*. Ca exemple pot fi citate biserica reformată (fostă ortodoxă) din Sîntă Mărie Orlea, jud. Hunedoara (picturi datînd din primul sfert al secolului XV) [27], biserica ortodoxă din Șeghiște, jud. Bihor (primul sfert al secolului XV; monument distrus) [28], capela din turnul Mariei din Mediaș, jud. Sibiu (primul sfert al secolului XVI) [29].

S-a afirmat mai sus că reprezentarea lui Iisus în glorie însoțit de cei doisprezece apostoli este de veche tradiție bizantină, fiind preluată apoi de iconografia occidentală. În fapt cele mai timpurii reprezentări, care formează arhetipurile acestei teme, precizîndu-i totodată caracterul eshatologic, se întîlnesc încă din secolele II-IV pe unele sarcofage paleocreștine [30]. În pictura murală, cea mai veche reprezentare se află, după știința noastră, în sanctuarul bisericii copte din Bawit (Egiptul central) [31]. Datînd din secolul al VI-lea, frescele de la Bawit îl

[20] Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 147; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 412; Vasile Drăguț, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, XI, 1964, nr. 1, p. 102–109.

[21] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 221–223; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 405–408; Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, XII, 1965, nr. 2, p. 299–317.

[22] Nemes Ö., *Néhány székelyföldi freskóról*, în *Székely Hirlap*, 1896, I, oct. 29; I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 66–67; Radocsay D., *op. cit.*, p. 206–207; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 773.

[23] Picturile bisericii reformate din Nima au fost descoperite cu ocazia ultimei restaurări (1965) și constau din fragmente de frescă păstrate pe pereții sanctuarului. Pe peretele nordic, în zona mediană a registrului inferior, lîngă firida tabernacolului se mai văd o cruce de consacrare și două figuri de apostoli, unul tînăr, cu evanghelia în mînă, și unul bătrîn; pe peretele de răsărit se păstrează fragmentar patru figuri, printre care, judecînd după pălăria de pelerin, sf. Iacob cel Bătrîn; pe peretele sudic mai sînt trei figuri, de asemenea degradate. Figurile apostolilor sînt grupate două cîte două, afrontat, într-o compoziție simplă, și se decupează cu claritate pe fondul ultramarin, care prin decolorare a ajuns în unele locuri la o nuanță de gri-bleu. Desenul, foarte ferm, este redus la esențial; gama cromatică; cuprinde roșu-închis, ocru-galben, roz, gri-bleu, alb. Figurile acuză o anumită noblețe, tipologia cu ochi migdalați, ca și portul bărbii bifurcate indicînd, alături de alte elemente stilistice, că picturile de la Nima au fost executate în ultimul sfert al secolului al XIV-lea. (Pentru arhitectura acestui frumos, dar puțin cunoscut monument, vezi Vasile Drăguț, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1968, nr. 1, p. 46–47).

[24] Bunyitay Vince, *A váradi püspökség története*, III, Oradea, 1884, p. 298; Radocsay D., *op. cit.*, p. 207.

[25] Bunyitay Vince, *op. cit.*, p. 381–382; Szöny O., *A bihar remetei falfestmények*, în *Archaeologiai Ertesitö*, 1928, p. 234–237; Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 168–169; I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin*, p. 7–11; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 761–762.

[26] Nemes Ö., *op. cit.*; Radocsay D., *op. cit.*, p. 190–191; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 770.

[27] Din bibliografia destul de bogată a picturilor de la Sîntă Mărie Orlea amintim doar pe I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 223–239, 333–335; Radocsay D., *op. cit.*, p. 193–194; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 760; Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970, p. 40–41; idem, *Picturile bisericii din Sînta Mărie Orlea*, în *Buletinul monumentelor istorice*, nr. 3, 1971, p.61–74.

[28] I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin...*, p. 12–15; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 405; Vasile Drăguț, *Pictura murală...*, p. 36–37.

[29] Picturi încă nepublicate sistematic. Scurtă descriere și caracterizare la Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1965, nr. 2, p. 308, nota 41.

[30] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1958, p. 113.

[31] Max Hautmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, *Propyläen Kunstgeschichte*, VI, Berlin, 1929, fig. 182, p. 693.

înfățișează pe Iisus, în tetramorf, tronînd pe boltă, iar dedesubt cortegiul de apostoli [32]. Așa cum observă Karl Künstle, în evul mediu timpuriu reprezentarea celor doisprezece apostoli în absidă, împreună cu *Majestas Domini*, era un obicei, printre cele mai notorii exemple citîndu-se bisericile Santa Maria in Domenica și Santa Prassede din Roma (începutul secolului IX), de asemenea bisericile romanice de la nordul Alpilor : Reichenau — Niederzell (sec. XI) și Knechtstenden — Rheinland (sec. XII) [33].

Autoritatea temei explică apariția sa pe diferite obiecte de cult, cum sînt unele antepediumuri sau lintele catalane -- ca cele de la Esterri de Cardos, Santa Maria de Ripoll, San Genis dos Fontanes, Sant Andre de Soredo [34] — sau unele altare portative, ca cel al lui Albertus din Colonia (sec. XII). Dar cea mai semnificativă adaptare a temei în discuție la programul iconografic al monumentelor medievale este instalarea ei în timpanul portalului principal al marilor catedrale romanice și apoi — prin tradiție — gotice. Fie că se păstrează schema tradițională, concentrată a temei (cuprinzînd adică numai pe *Majestas Domini* și grupul apostolilor), fie că — răspunzînd semnificației sale vechi — tema este întregită cu reprezentarea *Judecății de apoi*, în decorația marilor portale ea ocupă, vreme îndelungată, locul principal. În varianta simplă, tema poate fi întîlnită la bisericile din Charlieu (1094), Carennac (sec. XII) [35], Chartres (sec. XII) [36], Santiago de Compostela (sec. XII) [37], Burgos (sec. XIII) [38], Czerwinsk (sec. XII) [39], varianta amplificată fiind de asemenea foarte frecventă, printre exemplele cele mai cunoscute citîndu-se portalul catedralei din Autun, opera sculptorului Gislebertus (1130—1140) [40], și portalul catedralei din Bamberg (mijlocul secolului XIII) [41].

În timp ce, la marile catedrale, *Majestas Domini* se instalează în timpanul portalului principal, la monumentele de importanță secundară, a căror decorație se realiza în mod precumpănitor cu ajutorul picturilor murale, această temă își păstrează locul în absidă, fiind aproape constant însoțită de cortegiul celor doisprezece apostoli. Influențată de arta reliefurilor — atît de importantă în epoca romanică — și de decorul arhitectonic specific absidelor din marile catedrale, reprezentarea apostolilor în pictură va prelua sistemul decorativ al arcadelor sub care figurile sînt înfățișate fie izolat, fie grupate cîte două, în cadrul unor compoziții de genul binecunoscut sub numele de *sacre conversazioni* [42].

[32] Prezența Maicii Domnului între apostoli i-a îngăduit lui Ch. Diehl să interpreteze această imagine ca fiind o reprezentare a *Înălțării*, deși Iisus este înfățișat în tetramorf (*Manuel d'art byzantin*, I, Paris, 1925, p. 73).

[33] Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, II, Freiburg im Breisgau, 1926, p. 98—99, vezi de asemenea, Otto Demus, *Pittura murale romanica*, Milano, 1969, p. 179—180, 188—189.

[34] J. Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris, p. 146—147, pl. 43, 47, 48.

[35] Julius Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Potsdam, 1930, p. 240—241, fig. 247.

[36] J. Baum, *op. cit.*, fig. 176; M. Hautmann, *op. cit.*, p. 491, 722, 507, 724; Marcel Aubert & Simone Goubet, *Cathédrales et trésors gothiques de la France*, Paris, 1958, p. 145—146, fig. 165.

[37] Este vorba despre faimosul portal gotic „de la Gloria", opera meșterului Mateo (1168—1183); Hans Weigert, *Romanesque sculpture*, Londra, 1962, p. 132—133.

[38] André Malraux, *Le monde chrétien*, Paris, 1954, p. 228, 229, 460.

[39] Z. Swiechowski, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur und Bauplastik in Polen*, în *Acta Historiae Artium*, Budapesta, X, 1964, nr. 1—2, fig. 51.

[40] A. Malraux, *op. cit.*, p. 124—125, 452; Denis Grivot, *Le monde d'Autun*, Paris, f.d.

[41] A. Malraux, *op. cit.*, p. 214—251, 459.

[42] De fapt este vorba despre un complex proces de transformare a modului de reprezentare a figurii umane, proces care oglindește, pe plan artistic, progresul operat pe planul ideilor în direct raport cu evoluția societății medievale. Într-adevăr, dacă în frescele bisericii din Bawit sau în cele ale bisericilor catalane din valea Bohi — San Clemente de Tahull și Santa Maria de Tahull (sec. XII, cf. F. Soldevilla, J. Guidol, Ch. Zervos, *Die Kunst Kataloniens*, Viena, 1937, fig. 116 și 117) —, de asemenea la bisericile din Esterri de Cardos și San Pedro de Burgal (cf. J. Puig i Cadafalch, *op. cit.*, fig. 87 și pl. 44), apostolii sînt înfățișați frontal, static, trădînd o imediată influență a picturii bizantine, mai tîrziu, pe măsură ce arta se eliberează tot mai mult de hieratismul primitiv, pe măsură ce curentul popular-narativ răzbate cu vigoare sporită în arta romanică, pentru a culmina în cea gotică, atitudinile și gesturile din reprezentările apostolilor devin

Acel care, reușind să se smulgă atracției catedralelor, pătrunde în lumea modestă a micilor biserici medievale de sat are posiblitatea să constate că, dincolo de inerentele diferențieri, există o uimitoare unitate iconografică și — în funcție de epocile artistice — chiar stilistică în modul de decorare a absidelor.

Fără să ne propunem o epuizare a materialului comparativ — nici nu ar fi cu putință de altfel, dat fiind stadiul cercetărilor —, vom marca larga răspîndire în pictura medievală gotică a acestei compoziții iconografice, pe care, în mod surprinzător, unii istorici au considerat-o ca fiind de extremă raritate [43]. Astfel, în Franța, ea poate fi întîlnită în bisericile din Montbazin (sec. XII—XIII), Villiers (sec. XIII—XV), Lutz en Dunois (sec. XIII), Yron (sec. XII, XIII, XIV), Blassac (sec. XIV), de asemenea în sala capitulară a fostei mănăstiri din Lavaudieu (sec. XIII) [44].

În Tirolul de sud, cortegiul apostolilor în sanctuar poate fi întîlnit în biserica parohială din St. Peter (sfîrșitul secolului XIV), în biserica St. Gertrud din Dreikirchen (sfîrșitul secolului XIV), în biserica Sf. Gheorghe „in Wang" din Bozen (1473—1483), în biserica Sf. Anton din Kaltern (1470) [45]. Carintia oferă, de asemenea, mai multe exemple : biserica din localitatea Maria Worth (1155), biserica Sf. Leonhard din Höllein bei Friesach (către 1170), biserica din Helena am Wiesenberg (sfîrșitul secolului XII) [46]. În Slovenia, numărul monumentelor cu acest program iconografic în sanctuar este atît de mare, încît a prilejuit prof. France Stelé următoarea observație : „Cel care studiază numeroasele biserici gotice de sat decorate cu picturi murale este surprins de tendința aplicării unui program iconografic vest-european foarte precis, care s-a format în cadrul stilului romanic și a fost adaptat decorației sanctuarelor gotice. Punctul central al acestui program este *Majestas Domini* cu simbolurile evangheliștilor, în calotă, și cortegiul apostolilor, în picioare, pe pereții absidei" [47]. Amintim bisericile din Murska Sobota (circa 1370), Martijanci (1392), Famlje (1420), Suha (sec. XV), Bodovlje (sec. XV), Visoko (1443), Muljava (1453), Batuje (1480—1490) [48].

În Peninsula Istria, zonă de întîlnire a influențelor friuliene și tiroleze, tema *Majestas Domini*, combinată cu cortegiul apostolilor, revine frecvent în decorul pictat al bisericilor. Ansambluri mai importante, unele de o remarcabilă valoare artistică, se păstrează în biserica Sf. Agata din Kanfanar (secolele XI—XII), în biserica din Sv. Foška kod Peroja (sec. XII), în biserica din Svetvinčenat (sfîrșitul secolului XIII), în biserica din Sv. Margareta (sfîrșitul seco-

tot mai agitate, mergînd pînă la sugerarea unor pasionate discuții. În acest sens, semnificative sînt statuile apostolilor din corul domului din Bamberg (1237, cf. J. Baum, *op. cit.*, fig. 321), pe care Otto Demus le consideră drept o încununare a acestei teme în Germania (*op. cit.*, p. 180).

[43] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 216; Corina Nicolescu, *Considérations sur l'ancienneté des monuments romans de Transylvanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, I, 1962, nr. 2, p. 411—426. În esență, cei doi autori afirmă că tema apostolilor în sanctuar este de origine cappadociană și că ultimele monumente unde se regăsește această temă se află în Italia și Spania, datînd din secolele XI—XII. În mod special, problema aceasta a fost tratată în articolul nostru *Biserica din Strei*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1965, nr. 2, p. 306—311.

[44] Paul Deschamps & Marc Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 97, 57, 100,158, 202, 87—89; de asemenea cercetări personale.

[45] Josef Weingartner, *Gotische Malerei in Südtirol*, Viena, 1948, p. 37, 38, 72, 85.

[46] W. Frodl, *Die romanische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt, 1942, p. 21—24, 29, 32.

[47] France Stelé, *Slovenska gotska podružnica i njen ikonografski kanon*, în *Zbornik narodog muzeja*, Belgrad, IV, 1964, p. 328.

[48] France Stelé, *Slikar Johannes concivis in Laybaca*, în *Zbornik za umetnosto zgodovino*, Ljubljana, 1921, nr. 1—2, p. 3—6; idem, *Monumenta artis Slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, fig. 54; idem, *Slikarstvo v Sloveniji od 12 do 16 stoletja*, Ljubljana, 1969, p. 40—170; de asemenea cercetări personale.

lului XIII), în biserica din Butoniga (către 1400), în biserica din Sv. Pelagij (sfîrşitul secolului XIV), în biserica din Roč (1470) [49].

În Ungaria, teoriile de apostoli combinate cu *Majestas Domini* în tetramorf se întîlnesc în sanctuarul bisericii romano-catolice din Hidegség (sec. XI), în cel al bisericii din Ocsa (sfîrşitul secolului XIII) sau în cel al bisericii din Csaroda (sfîrşitul secolului XIV) [50]. În Boemia, aceeaşi dispoziţie iconografică se mai păstrează integral sau parţial la biserica din Rovna (prima jumătate a secolului XIII), în sala capitulară a mănăstirii Sf. Procop a cavalerilor ioaniţi din Strakonice (circa 1320), în sanctuarul bisericii Sf. Ion Botezătorul din Janovice nad Úhlava (primul sfert al secolului XIV), de asemenea în bisericile din Houska, Jindřichův Hradec, Żdar u Blovic, Doudleby, toate din secolul al XIV-lea [51]. În Slovacia, ţară cu care Transilvania a întreţinut active legături artistice în cursul evului mediu, vom regăsi tema care ne preocupă la bisericile din Bíňa nad Hronom (secolul XIII) [52], Chyžné (al treilea sfert al secolului XIV), Kraskovo (sfîrşitul secolului XIV), Luborec (1390—1400) [53], Poruba (după 1350) [54], Šamorin (în jur de 1330) [55]; de asemenea, în bisericile din Jakubovany (circa 1225), Ganovce (începutul secolului XIV), Martin (circa 1350), Žilina (către 1350) şi Dehtice (sfîrşitul secolului XIV) [56].

Rezumînd observaţiile de mai sus cu privire la reprezentările în sanctuar ale temelor iconografice *Majestas Domini* şi cortegiul apostolilor, vom spune că apariţia lor în cadrul picturii murale gotice din Transilvania nu este o excepţie, aşa cum totuşi s-a crezut, ci, dimpotrivă, se înscrie într-un fenomen de largă respiraţie, care acoperă teritorial aproape întreaga lume vest şi central-europeană, dovedind, totodată, o excepţională rezistenţă în timp [57].

Dar, dacă figurarea lui Iisus Hristos în tetramorf însoţit de apostoli avea un caracter simbolic mai puţin explicit pentru credincioşii de rînd, reprezentarea detaliată a *Judecăţii de apoi* constituie un permanent *memento mori*, cu o funcţie moralizatoare foarte precisă. În Transilvania, reprezentarea *Judecăţii de apoi* este localizată fără excepţie în navă, fiind evidentă o anume preferinţă pentru peretele estic, deasupra sau de o parte şi de alta a arcului de triumf (biserica reformată din Tileagd, jud. Bihor — sfîrşitul secolului XIV [58]; capela bisericii evan-

[49] Cornelio Budinich, *Spitzbogige Bauwerke in Istrien und den angrenzenden Gebieten*, în *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts*, Viena X, 1916, Beiblatt, p. 14; Branko Fučić, *Istarske freske*, Zagreb, 1963, catalog, p. 3, 5, 8, 9, 14; de asemenea cercetări personale.

[50] Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 15—17, pl. I, p. 191—192, pl. XXIX, p. 47, 125, pl. LXIX; de asemenea cercetări personale. (La Ocsá şi Csaroda, picturile de pe boltă s-au distrus.)

[51] Jaroslav Pešina, *Gotická nástěnná malba v zemích českých*, I, 1300—1350, Praga, 1958, p. 128, pl. 6—8; p. 176—179, pl. 39—41; Vlasta Dvořáková, Josef Krása, Anežka Merhatuová, Karel Stejskal, *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia, 1300—1378*, Londra, 1964, p. 130, 132, 133, 148; de asemenea cercetări personale.

[52] Vlasta Dvořáková, *Talianske výtvarné prúdy stredovekej nástennej mal'by na Slovensku*, în *Zo starších výtvarných dejín slovenska*, Bratislava, 1965, p. 227.

[53] Vlasta Dvořáková, Pavel M. Fodor, Karel Stejskal, *K vývoji středověka nasténne malby v oblasti Gemerské a Malohonstké*, în *Umění*, VI, 1958, p. 339, 332—334, 354—355; de asemenea cercetări personale.

[54] Klara Kubičková & František Fackenberg, *Umelecká tvorba hornej Nitry*, în *Pamiatky a Muzee*, IX, 1960, p. 74—77.

[55] Cercetare personală din vara anului 1963.

[56] Pentru cunoaşterea acestor monumente şi a altora din Boemia, Moravia şi Slovacia datorez mulţumiri dr. Vlasta Dvořáková de la Institutul de istoria artei al Academiei Cehoslovace de Ştiinţe, care mi-a pus la dispoziţie materialul documentar necesar şi m-a însoţit în campaniile de cercetări pe teren (1963, 1964, 1968).

[57] Merită să fie subliniat faptul că autoritatea temei iconografice în discuţie explică tratarea ei şi cu alte mijloace decît cele ale picturii murale; de exemplu, în Germania, unde în mod frecvent cortegiul apostolilor în sanctuar a fost redat cu mijloacele sculpturii (Stiftkirche St. Peter in Wimpfen im Tal, 1269—1278; Johanniskirche in Osnabrück, 1400) sau ale vitraliului (domul din Köln, capela sf. Ştefan, sfîrşitul secolului XIV) (cf. Hans Karlinger, *Die Kunst der Gotik*, în *Propyläen Kunstgeschichte*, VII, Berlin, 1927, p. 635, 645, pl. 405, 487).

[58] Huszka József, *A mezötelegdi ev. ref. templom falképei*, în *Archaeologiai Ertesitö*, 1892, XII, p. 385—389; *A MOB müködése az 1903—1911, években*, în *Magyarország Müemlékei*, III Budapesta, 1913, p. 272; Radocsay D., *op. cit.*, p. 177—178; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 768—769.



Fig. 1. *Cortegiul apostolilor*, detaliu: apostolii Petru şi Ioan; absida bisericii ortodoxe din Strei (jud. Hunedoara).

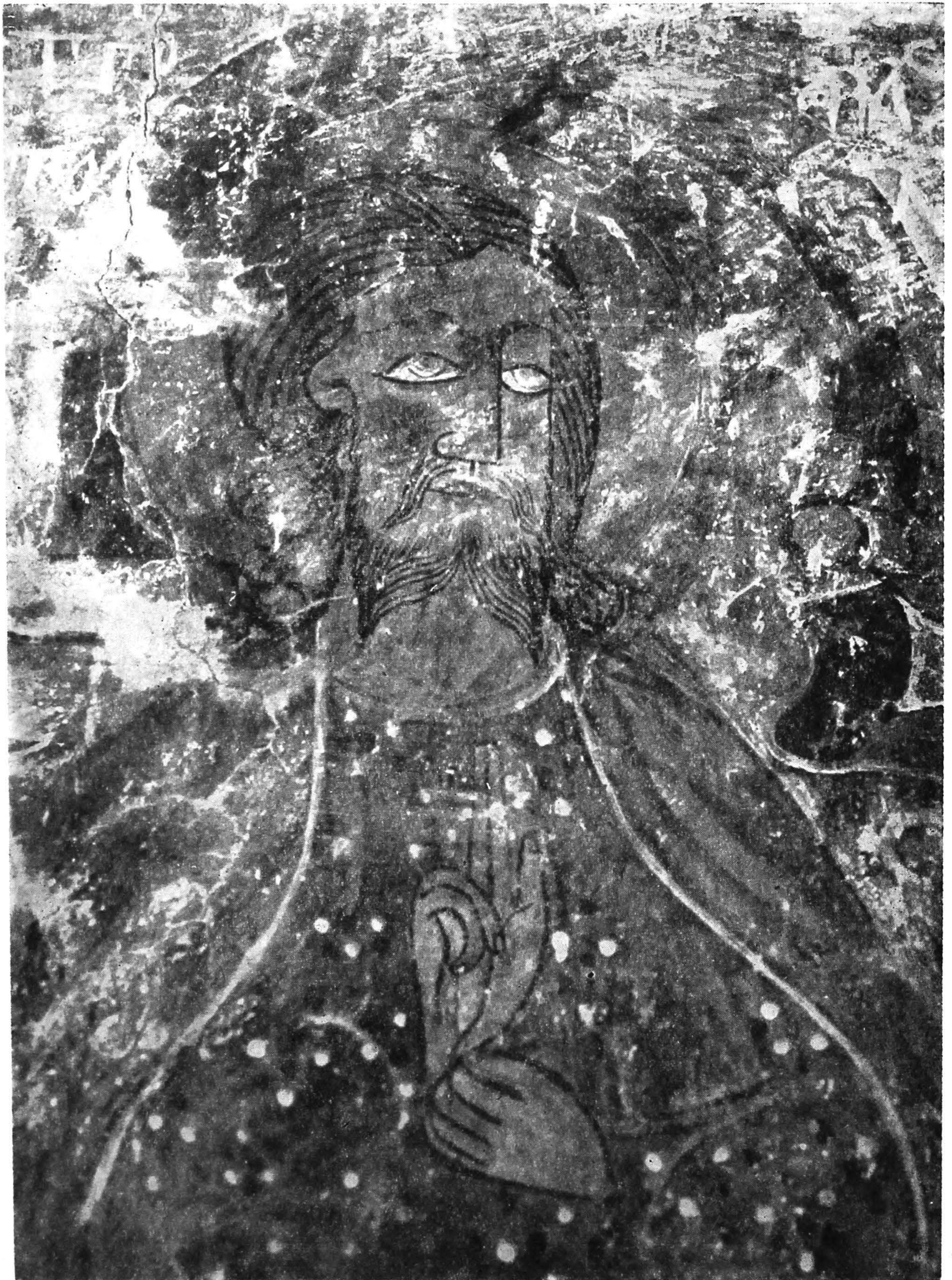


Fig. 2. *Cortegiul apostolilor*, detaliu: apostolul Toma; absida bisericii ortodoxe din Strei (jud. Hunedoara).



Fig. 3. *Cortegiul apostolilor,* detaliu: apostolul Matei; absida bisericii romano-catolice din Valea Crișului (jud. Covasna).



Fig. 4. Silueta unei biserici romanice; face parte din decorul registrului inferior al absidei bisericii ortodoxe din Strei (jud. Hunedoara).



Fig. 5. *Judecata de apoi*, în centru *Majestas Domini*, în stînga *Maica ocrotitoare*; biserica reformată din Sic (jud. Cluj), zona inferioară a arcului de triumf.

ghelice din Sînpetru, jud. Brașov — sfîrșitul secolului XIV [59]; biserica reformată din Sic, jud. Cluj — sfîrșitul secolului XIV [60]; biserica evanghelică din Hărman, jud. Brașov — al treilea sfert al secolului XV [61]; biserica evanghelică din dealul cetății Sighișoara, jud. Mureș — 1488 [62]; biserica evanghelică din Ghimbav, jud. Brașov — începutul secolului XVI) [63]. Numeroase alte reprezentări ocupă ceilalți pereți, fie la sud (biserica romano-catolică din Ghelința, jud. Covasna — mijlocul secolului XIV [64]; biserica unitariană din Mărtiniș, jud. Harghita — sfîrșitul seco-

[59] E. Jekelius, *Die Dörfer des Burzenlandes*, în *Das Burzenland*, Brașov, 1929, p. 192—197; Radocsay D., *op. cit.*, p. 114; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 419—420.

[60] Entz G. & Sebestien J., *A Szeki reformatus templom*, Cluj, 1947, p. 20—36; Radocsay D., *op. cit.*, p.214—215; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 410.

[61] Picturi foarte degradate; acoperite cu var, parțial vizibile pe fața arcului triumfal, deasupra actualelor bolți.

[62] Julius Misselbacher, *Die Wandgemälde der Schäßburger Bergkirche*, Sighișoara, 1934; Radocsay D., *op. cit.*, p. 204—205; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 766.

[63] Picturi acoperite cu var, amintite de E. Jekelius, *op. cit.*, p. 196—197.

[64] Deși bibliografia acestui monument este destul de bogată (vezi Radocsay D., *op. cit*, p. 140—141), totuși problema *Judecății de apoi* nu a atras în mod special atenția (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 423).



**Fig. 6.** *Judecata de apoi*, detaliu : *Majestas Domini* (potrivit viziunii lui Ioan din Patmos) ; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita).



Fig. 7. *Judecata de apoi*, detaliu : grup de apostoli ; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita).



Fig. 8. *Judecata de apoi*, detaliu : arhanghelul Mihail alungă păcătoșii la iad ; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita).

lului XIV [65] ; biserica unitariană din Chilieni, jud. Covasna — începutul secolului XV [66] ; capela bisericii romano-catolice Sf. Mihail din Cluj — către 1430) [67], fie la nord (capela bisericii reformate din Sic, jud. Cluj — sfîrșitul secolului XIV [68] ; biserica reformată din Mugeni, jud. Harghita — începutul secolului XV [69] ; biserica unitariană din Suat, jud. Cluj — mijlocul secolului XV) [70], fie la vest (biserica reformată din Sîntana de Mureș, jud. Mureș — sfîrșitul secolului XIV [71] ; capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov — al treilea sfert al secolului XV ; capela din ,,turnul catolicilor'', Biertan, jud. Sibiu — către 1425) [72], încît pare puțin probabil să fi existat o anumită regulă pentru amplasarea *Judecății de apoi*.

Urmînd canoanele larg răspîndite în întreaga iconografie creștină, modul de reprezentare a *Judecății de apoi* în pictura murală gotică din Transilvania nu ridică probleme deosebite : în zona superioară, la centru, se află Iisus Hristos în mandorlă, uneori înfățișat cu săbii în gură, potrivit viziunii lui Ioan din Patmos ; tribunalul ceresc este format din cei doisprezece apostoli, păcătoșii sînt alungați în gura monstrului Leviathan, în timp ce ceata drepților este condusă spre rai de către sfîntul Petru, cu nelipsitul atribut al cheii. Există totuși și unele particularități care merită să fie semnalate. Așa este frecventa introducere în compoziție a Sfintei Fecioare și a sfîntului Ion Botezătorul, ca sfinți intercesori, potrivit canonului iconografic bizantin cunoscut în general sub numele de *Deisis* — rugăciune (Ghelința, Mugeni, Cluj, Sighișoara, Biertan). La Sînpetru, această complicare iconografică beneficiază de o tratare neobișnuită, în sensul că sf. Ion Botezătorul apare, alături de sf. Petru, în fruntea cetei drepților, în timp ce sf.Maria,

[65] Monument distrus, picturi păstrate în copii ; pentru bibliografie, vezi Radocsay D., *op. cit.*, p. 148.

[66] Picturi acoperite cu var ; I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 61 ; Radocsay D., *op. cit.*, p. 155 ; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 773.

[67] Picturi degradate ; se păstrează mai bine doar grupul central : Iisus în mandorlă cu spade în gură, încadrat de Maria și Ioan Botezătorul ; se mai disting îngeri sunînd din trompetă (Grandpierre Edit, *A kolozsvári Szent Mihály templom*, în *Szépmüvészet*, 1942, III, p. 113).

[68] Entz G. & Sebestien J., *op. cit.*, ; Radocsay D., *op. cit.*, p. 214—215 ; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 410.

[69] Huszka J., *A bögözi falképek*, în *Archaeologiai Értésitö*, 1898, XVIII, p. 388—393 ; Radocsay D., *op. cit.*, p. 120 ; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 424 ; Vasile Drăguț, *Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1964, nr. 2, p. 310—312, 317—319.

[70] Kelemen László, *A szovátai falfestmények*, în *Pásztortüz*, 1925, XI, p. 449—452, v.

[71] Nemes Ö., *op. cit.* ; I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin . . .*, p. 13—17 ; Radocsay D., *op. cit.*, p. 173 ; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 411—412.

[72] J. Misselbacher, *op. cit.*, p. 13.

încoronată, conduce grupul fecioarelor. O redactare singulară se face remarcată la Mugeni : aici grupul drepților, condus de un înger, se îndreaptă spre scaunul de judecată *părăsind* raiul, a cărui ușă este străjuită de sfîntul Petru. Explicația acestei reprezentări, cu totul neobișnuită, trebuie căutată în credința specifică lumii catolice privind prima judecată, credință reactualizată în secolul al XIV-lea prin *Divina comedie* a lui Dante Alighieri. Artistul a înfățișat aici ceata celor drepți care se aflau deja în paradis și care vin la judecata de apoi cu drepturi cîștigate. În același sens trebuie înțeleasă și scena învierii morților, care la Mugeni este prezentată ca învierea celor drepți. Faptul că morții ies din morminte în atitudini de rugă, fiind primiți cu bunăvoință de îngeri care răstoarnă lespezile, este un indiciu că pictorul anonim a respectat riguros simbolismul medieval al așezării în spațiu, locul din dreapta judecătorului fiind rezervat valorilor pozitive. Precizînd că prototipul modului de reprezentare a cetei drepților de la Mugeni ne este necunoscut, menționăm doar că o tratare similară poate fi văzută la biserica din Rákoš (Slovacia — sfîrșitul secolului XIV) [73].

*Arhanghelul Mihail cîntărind sufletele* — „psichostasis" — sau *ucigînd balaurul* ca simbol al răului este o altă temă cu un precis caracter eshatologic, des întîlnită în pictura murală gotică din Transilvania. Integrată uneori chiar în *Judecata de apoi* (Sînpetru — două reprezentări : alungînd dracii, cîntărind sufletele), imaginea arhanghelului Mihail apare, de regulă, izolată, ilustrînd în mod concentrat ideea centrală a eshatologiei creștine : răsplătirea binelui și pedepsirea răului (biserica reformată din Dorolț, jud. Cluj — al treilea sfert al secolului XIV [74]; capela bisericii evanghelice din Sînpetru, jud. Brașov — sfîrșitul secolului XIV; biserica ortodoxă fostă minorită din Bistrița, jud. Bistrița-Năsăud — sfîrșitul secolului XIV [75]; biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu — sfîrșitul secolului XIV [76]; biserica reformată din Șișterea, jud. Bihor — începutul secolului XV [77]; biserica unitariană din Dîrjiu, jud. Harghita — 1419 [78]; biserica evanghelică din dealul cetății Sighișoara, jud. Mureș — 1483 [79]; biserica evanghelică din Richiș, jud. Sibiu [80] — începutul secolului XVI; biserica evanghelică din Rupea, jud. Brașov — începutul secolului XVI [81]; biserica reformată din Hodoș, jud. Bihor — secolul XVI) [82].

[73] V. Dvořákova, P. Fodor, K. Stejskal, *op. cit.*, p. 349. De această problemă ne-am ocupat pe larg în articolul nostru privind picturile bisericii din Mugeni (vezi nota 69).

[74] Picturi descoperite cu ocazia restaurării din 1965, încă nepublicate. Pe peretele de nord al navei se păstrează un singur panou de pictură încadrat de un chenar bogat ornamentat; pe fondul gri-bleu și gri-verzui se detașează siluetele arhanghelului Mihail cu balanța și a apostolului Iacob cel Bătrîn, la picioarele căruia este îngenuncheat un donator. Iacob are pălărie, baston și desagă de pelerin. Gamă cromatică destul de bogată, desen simplu, forme plate. Comparativ, databile în al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

[75] Aici sf. Mihail apare în două imagini deosebite : cu balanța și străpungînd balaurul cu lancea (M. Auner, *Beim Abbruch der alten Franciscanerkloster*, în *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1909, XXXII, p. 124—125 (Auner crede că una din figuri îl reprezintă pe sf. Gheorghe); Radocsay D., *op. cit.*, p. 118; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 114).

[76] Reprezentat străpungînd balaurul (Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1967, nr. 1, p. 82, fig. 3, p. 87).

[77] Picturi acoperite în prezent cu var; Radocsay D., *op. cit.*, p. 207.

[78] Reprezentat cu balanța (Huszka J., *A derzsi falképek*, în *Archeologiai Ertésitö*, VIII, 1888, p. 50—53; Victor Brătulescu, *Biserici din Transilvania*, în *Buletinul Comisiei monumentelor istorice*, XXX, nr. 91, p. 15, fig. 17).

[79] Reprezentat cu balanța și lovind cu spada în draci (J. Misselbacher, *op. cit.*,; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 766, fig. 729).

[80] Picturi acoperite cu var; identificate prin sondajele autorului.

[81] Picturi acoperite în cea mai mare parte cu var; pe peretele sudic mai multe fragmente de scene și figuri, printre care și arhanghelul Mihail cu spada.

[82] Picturi descoperite în 1968; arhanghelul Mihail cu balanța și spada, la picioare se află un cavaler în armură.



Fig. 9. *Judecata de apoi*, detaliu: figură de apostol; biserica reformată din Sîntana de Mureș (jud. Mureș).

O altă imagine care se înscrie în programul iconografic cu caracter eshatologic este *Maica ocrotitoare* (*La Vierge au manteau*). Frecventă în iconografia germană medievală, ocupînd un loc de cinste în bisericile din Boemia, Slovacia, Tirol, *Maica ocrotitoare* poate fi întîlnită în picturile murale gotice din Transilvania fie direct încorporată în *Judecata de apoi* (Ghelința, Sic, Mugeni), fie izolată, dar întotdeauna la un loc vizibil (biserica evanghelică Sf. Bartolomeu din Brașov, la exterior, pe latura estică a absidei — secolul XIV [83]; biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu, deasupra arcului triumfal spre cor — sfîrșitul secolului XIV; biserica reformată din Rapoltul Mare, jud. Hunedoara, în partea sudică a arcului triumfal, spre navă — sfîrșitul secolului XV [84]; biserica unitariană din Chilieni, jud. Covasna, pe peretele sudic al navei — 1497?; biserica evanghelică din Băgaciu, jud. Mureș, pe peretele nordic al navei — secolul XVI, primul sfert [85]; capela din ,,turnul catolicilor'' Biertan, jud. Sibiu, pe peretele nordic — primul sfert al secolului XVI).

Păstrată doar la cîteva monumente, *Parabola celor zece fecioare* face de asemenea parte din repertoriul iconografic cu temă eshatologică. Locul rezervat, de regulă, acestei teme este intradosul arcului de triumf, fecioarele fiind reprezentate în medalioane (biserica reformată din Sîntana de Mureș, jud. Mureș — sfîrșitul secolului XV; capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov [86] — al treilea sfert al secolului XV; biserica reformată din Șușeni, jud. Mureș — secolul XV [87]; biserica reformată din Sîncraiul de Mureș, jud. Mureș — secolul XVI [88]).

[83] Picturi foarte degradate, fiind spălate de ploi; nu au fost menționate niciodată pînă în prezent.

[84] Picturi foarte deteriorate din cauza incendierii bisericii la începutul acestui veac. Compoziția *Maica ocrotitoare* este aproape integral distrusă, se mai păstrează doar un grup de credincioși care se roagă la adăpostul mantiei. Fără bibliografie.

[85] Descoperire recentă; acoperită în mare parte cu var, compoziția *Maica ocrotitoare* are aici o tratare amplă și complexă, grupurile de credincioși fiind foarte exact definite prin costumele de epocă.

[86] Datorită dimensiunilor mici ale capelei, în fapt aici medalioanele cu cele zece fecioare decorează intradosul arcului vestic, deasupra compoziției cu *Judecata de apoi*, ceea ce permite o și mai directă legătură între cele două imagini.

[87] Picturi degradate, monumentul fiind în prezent în stare de ruină avansată; se păstrează fotografii vechi și copii în acuarelă la Muzeul de istorie din Cluj (Radocsay D., *op. cit.*, p. 172—173; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 412).

[88] Picturi dispărute; copii în acuarelă la Muzeul de istorie din Cluj (Radocsay D., *op. cit.*, p. 174; V. Vătășianu *op. cit.*, p. 769—770).




Fig. 10. ***Arhanghelul Mihail***; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita).



Fig. 11. *Maica ocrotitoare, Bunavestire, Baia pruncului, Închinarea magilor, Sf. Ieronim cu leul*; biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu).

În sfîrșit, tematica eshatologică este întregită prin imaginea de mari dimensiuni a *Sfîntului Cristofor*. Se știe că figura acestui sfînt protector și apărător împotriva morții subite, dacă i se privea chipul dis-de-dimineață, a fost prin excelență venerată în mediile provinciale și că, mai ales în jurul Alpilor, s-a bucurat de o vie popularitate, decorînd fațadele bisericilor de sat în locurile unde putea fi văzută la mare distanță. În Elveția, în Tirol, în Boemia, în Slovacia, în Slovenia, în Ungaria, chipul său de proporții colosale apare frecvent pe fațadele bisericilor sau la interior, în dreptul intrării [89]. În Transilvania, reprezentarea sfîntului Cristofor se întîl-

[89] În Elveția figura sfîntului Cristofor decorează fațadele bisericilor din Zillis, Biasca, Santa Maria di Torello (cf. André Michel, *Histoire de l'art*, $II_1$, Paris, 1902, p. 408); în Tirol la bisericile din Terlau, Gufindaun, Naturns, Albions, St. Sigmund, Antholz (cf. J. Weingartner, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Viena, 1948, p. 71–78); în Boemia la bisericile din Dalešice, Pruhonice, Houská, Brandys nad Labem Praga, Libiš, Kutna Hora (cf. Jaroslav Pešina, *Goticka nástěnna malba v zemich českych*, I, Praga, 1958, p. 169, 182, 184, 221; de asemenea cercetări personale); în Slovacia la bisericile din Ludrova, Smrečany, Kraskovo, Sučany etc. etc. (cf. Radocsay D., *op. cit.*, p. 223, 225, 118, 163, 179, 184, 218; de asemenea cercetări personale) în Slovenia la bisericile din Vitanje, Sv. Janez v Bohinju, Gosteče, Bodešče, Vrba etc. etc. (cf. France Stelé, *Monumenta artis Slovenicae*, I, Ljubljana, 1935, p. 40). Mai recent, referindu-se la schema iconografică ideală a bisericilor de sat din Slovenia, prof. France

nește atît la interior (biserica unitariană din Mărtiniș, jud. Harghita — secolul XIV[90]; biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu — sfîrșitul secolului XIV; biserica evanghelică din dealul cetății Sighișoara, jud. Mureș — sfîrșitul secolului XV), cît și la exterior (biserica ortodoxă din Strei, jud. Hunedoara — secolul XIV[91]; biserica romano-catolică din Florești, jud. Cluj — seco-

Stelé afirmă: ,,Pe peretele exterior, care se vede cel mai bine din sat, este pictat cu regularitate sf. Cristofor, care ocupă de obicei toată înălțimea zidului'' (în *Slovenska gotska podružnica*..., p. 328); în Ungaria la bisericile din Velemer, Ocsa, Manfá, Sorokpolany etc. etc. (cf. Radocsay D., *op. cit.*, p. 111, 122, 159, 171, 191, 201, 210, 231, 237).

[90] Picturi dispărute o dată cu distrugerea monumentului, vezi, mai sus, nota 65.

[91] Menționată în secolul trecut de către Fr. Flóris Rómer, *Régi falképek Magyarországon*, Budapesta, 1874, p. 151, această imagine a fost recuperată cu ocazia recentei restaurări (1971) pe peretele estic al absidei.



Fig. 12. *Închinarea magilor*; biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu).



Fig. 13. *Spălarea picioarelor*, detaliu; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna).

lul XIV [92]; biserica romano-catolică din Șmig, jud. Sibiu — secolul XV; biserica evanghelică din Tătîrlaua, jud. Sibiu — secolul XV? [93]; biserica evanghelică din Dîrlos, jud. Sibiu — către 1540 [94]; de asemenea, de curînd descoperite (1971) două imagini suprapuse pe fațada nordică a bisericii reformate din Dacia Secuiască (jud. Harghita) (secolele XIV și XV?).

S-a afirmat mai sus că preferința pentru iconografia cu tematică eshatologică este o caracteristică generală a picturii murale gotice provinciale și că, prin aceasta, Transilvania se înscrie într-un fenomen artistic de amplă respirație încă insuficient pus în valoare. Într-adevăr, în cursul secolelor XIII—XIV, nuclee iconografice ca cel evocat mai sus pot fi întîlnite în numeroase biserici din întreaga Europă gotică.

Așa cum s-a subliniat, „...l'image essentielle qui domine tous ces récits de l'Histoire du Sauveur c'est le Christ en Majesté. Elle s'inscrit le plus souvent dans l'église à la place d'honneur, au cul-de-four de l'abside. Cette image est à la fois le Fils de Dieu fait homme, le Juge du dernier jour, le Christ montrant ses plaies et le Dieu de l'Apocalypse" [95]. Această subliniere, datorată savanților francezi Paul Deschamps și Marc Thibout, trebuie completată în sensul că în mod repetat — și nu doar în pictura murală — imaginea lui Iisus Hristos în maiestate a fost asociată cu reprezentarea celor doisprezece apostoli, ceea ce precizează substratul său prevalent eshatologic [96].

[92] Figură păstrată fragmentar, numai partea inferioară, pe latura sudică a navei.

[93] V. Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916, p. 146.

[94] Pentru problemele reprezentării sfîntului Cristofor în picturile murale gotice din Transilvania, inclusiv biserica din Dîrlos, vezi Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în *ibidem*.

[95] Paul Deschamps & Marc Thibout, *op. cit.*, p. 14.

[96] K. Künstle, *op. cit.*, p. 98—99; J. Puig i Cadafalch, *op. cit.*, p. 43, 86, 146—147, pl. 43, 44, 47; Julius Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Wildpark-Potsdam, 1930, p. 240—241, 192.

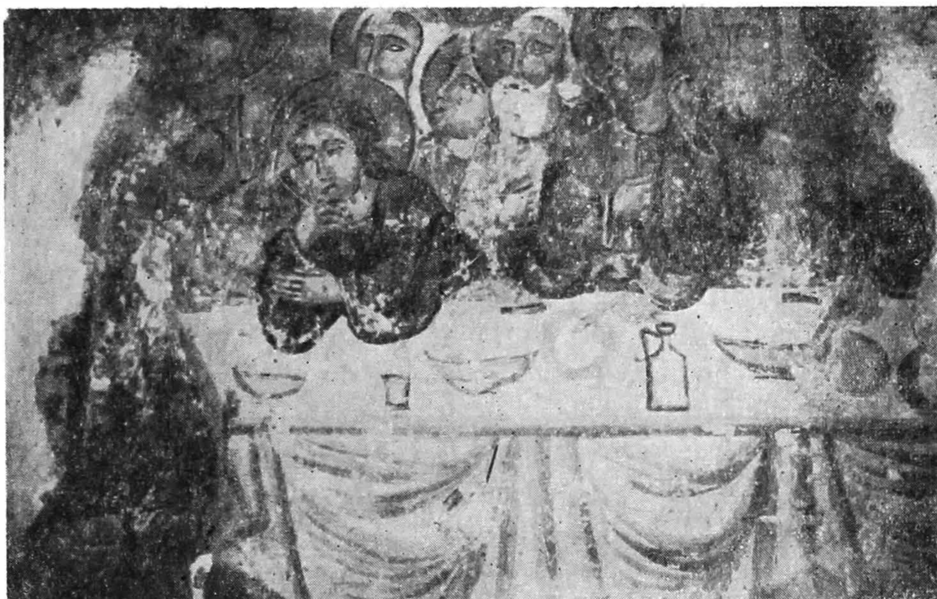


Fig. 14. *Cina de taină*; biserica rcmano-catolică din Ghelința (jud. Covasna).



Fig. 15. *Biciuirea la stîlp*; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna).

Beneficiind de o largă arie de răspîndire, cele două reprezentări iconografice care ordonează decorația murală a absidei conferă un surprinzător aspect comun unor monumente aflate la mari distanțe — frecvența fiind mai mare în mediile provinciale —, întărind convingerea în existența unui fenomen artistic întreținut prin forțele creatoare ale micilor meșteri, ale acelor meșteri itineranți pe care istoricii i-au uitat, dar cărora dezvoltarea artelor le datorează atît de mult.

Cadrul iconografic unitar este completat de temele cu precis caracter eshatologic, care, toate, au beneficiat, la rîndul lor, de o largă răspîndire. Așadar, observația profesorului Stelé, referitoare doar la bisericile slovene, se cere extinsă la întregul fond provincial de artă europeană, în sensul că se poate vorbi, dacă nu despre un canon [97], în sensul bizantin, în orice caz despre anume permanențe iconografice care se bucurau de autoritate. Spre deosebire de marile catedrale, pe care ambiția donatorilor împerecheată cu ambiția meșterilor constructori și decoratori le transformau în unicate, bisericile de provincie din întreaga Europă catolică se întîlneau pe un teren de preocupări comune. Ținînd seama și de coordonatele stilistice asemănătoare, rezultate din eclectismul funciar al micilor meșteri itineranți, ne putem îngădui să afirmăm că *alături de goticul internațional de curte, alături de goticul nord-italian, există în pictura murală a epocii un gotic internațional specific artei provinciale*, recognoscibil atît pe baza principiilor iconografice comune, cît și pe baza limbajului artistic.

Revenind la problemele imediate ale iconografiei picturilor murale transilvănene din epoca goticului, vom remarca faptul că marile teme ale iconografiei creștine în general — viața și patimile lui Iisus Hristos, viața și moartea fecioarei Maria — nu ocupă decît un loc secundar în decorația bisericilor. Singura reprezentare detaliată a vieții Mîntuitorului se păstrează în nava centrală a bisericii evanghelice din Mălîncrav (jud. Sibiu) și datează de la mijlocul secolului al XIV-lea [98].

În 29 de scene care se desfășoară în trei registre pe sistemul unei scrieri bustrofidonice, viața și patimile lui Iisus Hristos sînt urmărite în momentele principale, povestirea fiind pusă în valoare de stilul liniar narativ, cu evidentă amprentă rusticizantă. În același monument, pe bolta și pereții corului există un alt ciclu cristologic, curpinzînd 19 scene dispuse dezordonat, fără urmărirea firului cronologic. Datînd de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, executate în spiritul goticului internațional de curte trecut prin filiera Boemiei, acest ciclu surprinde prin deosebita importanță acordată trădării lui Iuda, a cărui moarte este prezentată în centrul psihologic al ciclului, în imediata vecinătate a *Încoronării cu spini.*

Cu aceste excepții [99], se poate afirma că în Transilvania, reprezentarea ciclului cristologic a avut un caracter accidental, cu manifestată preferință totuși pentru momentele patimilor, uneori ilustrate în mai multe scene (biserica evanghelică din Homorod, jud. Brașov — circa 1300; biserica romano-catolică din Ghelința, jud. Covasna — mijlocul secolului XIV; biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj — către 1420; biserica evanghelică din Cisnădie, jud. Sibiu-sfîrșitul secolului XV; biserica evanghelică din Rîșnov, jud. Brașov — 1500) [100]. Raportată la

[97] Vom observa că prof. France Stelé folosește expresia „canon".

[98] Radocsay Dénes, *op. cit.*, p. 25, 26, 54, 55, 56, 109—110; Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 413—418, 767—768; Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, t. 14, nr. 1, 1967, p. 79—93; Vasile Drăguț, *Les peintures murales de l'église évangélique de Mălîncrav*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'art*, t. V, 1968, p. 61—71.

[99] De precizat totuși că cicluri cristologice fragmentare au mai fost semnalate în secolul trecut și la alte monumente (Chilieni, Moacșa, Viștea, Deva, Șușeni etc.), dar că reconstituirea lor în prezent nu poate fi decît ipotetică; ceva mai bine păstrat este ciclul existent la biserica evanghelică din Cisnădie.

[100] Sub var sau foarte degradate mai pot fi amintite imaginile de la Vlaha, Sîntimbru, Cricău.

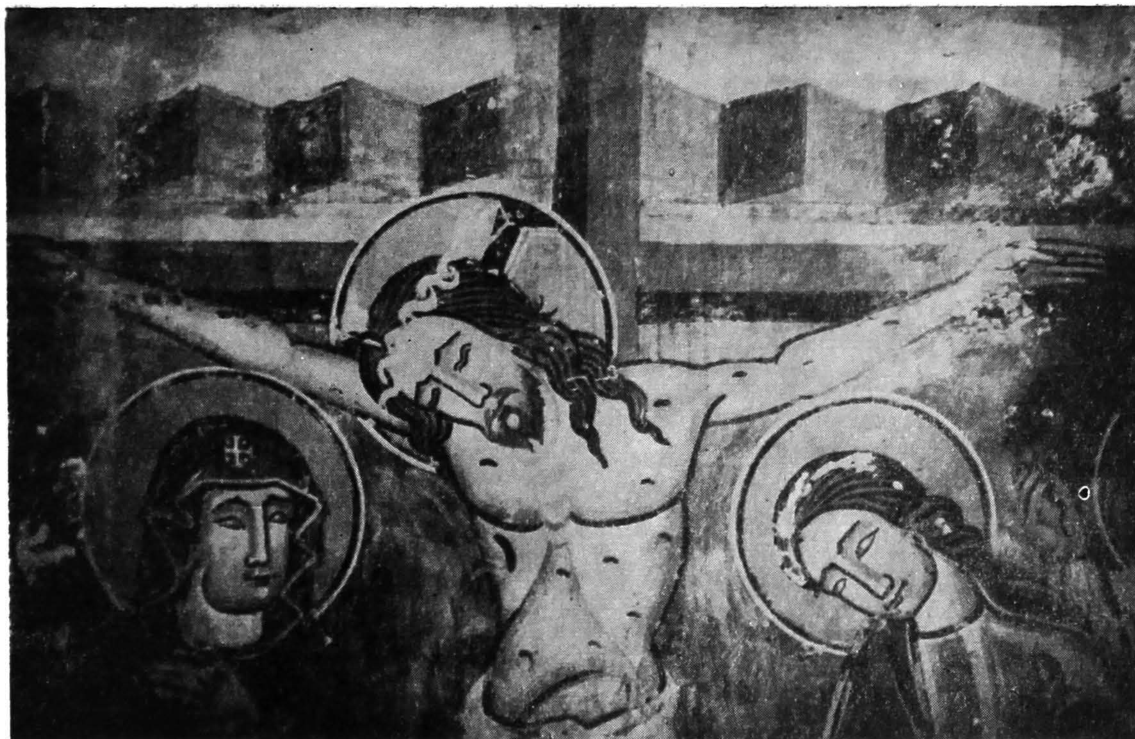


Fig. 16. *Iisus pe cruce*, detaliu; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna).



Fig. 17. *Iisus pe cruce*, detaliu; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna).

1 = Sfîntă îngenuchiată
2 = Doi sfinți închiși într-o cetate cu crenele

Zone cu pictura foarte degradată sau fără pictură

Zone cu pictura degradată

Fig. 18. Biserica evanghelică din Mălîncrav; schema iconografică a picturilor murale din nava centrală, peretele nordic; mijlocul secolului al XIV-lea.

Nord — N. E. — Est — S. E. — Sud

1 = Vir dolorum
2 = Răstignirea-relief
3 = Sacramentariul
4 = Figuri de sfinți, identici ca înfățișare
5 = Zone decorative elemente de arhitectură
6 = Figură de sfîntă
7 = Sfinți episcopi
8 = Vir dolorum
9 = Dragon
10 = Profetul Ionas ieșind din gura chitului
11 = Panou decorativ
x = Locul sgrafitului 1404(5)

Briu decorativ cu himere și medalioane

Zone văruite

Fig. 19. Biserica evanghelică din Mălîncrav; schema iconografică a picturilor murale din cor și absidă; sfîrșitul secolului al XIV-lea.



Fig. 20. *Cina de taină, Spălarea picioarelor, Iisus pe cruce, Iuda primește arginții trădării, Moartea lui Iuda*; biserica evanghelică din Mălincrav (jud. Sibiu), picturi pe peretele nordic al corului; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

numărul relativ mare de biserici în care se păstrează scene din viața lui Hristos, se poate spune că ilustrarea în suită a patimilor nu este caracteristică pentru iconografia medievală transilvăneană. Predomină reprezentările izolate, fără reguli sesizabile privind amplasarea în spațiu. Mai frecvente sînt: *Închinarea magilor* (biserica romano-catolică din Valea Crișului, jud. Covasna — sec. XIV; biserica evanghelică din Bratei, jud. Sibiu — 1481; biserica reformată din Cricău, jud. Alba — sec. XV; capela din ,,turnul catolicilor'' Biertan, jud. Sibiu — primul sfert al secolului XVI etc.), *Iisus pe cruce* (biserica romano-catolică din Vlaha, jud. Cluj — ultimul sfert al secolului XIV; biserica romano-catolică din Delnița, jud. Harghita — mijlocul secolului XV; biserica evanghelică din Sibiu — 1445; capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov — al treilea sfert al secolului XV etc.); *pietà* (biserica evanghelică din Homorod, jud. Brașov — al treilea sfert al secolului XIV; biserica romano-catolică din Florești, jud. Cluj — prima jumătate a secolului XV; biserica unitariană din Suat, jud. Cluj — mijlocul secolului XV; biserica reformată din Rapoltul Mare, jud. Hunedoara — mijlocul secolului XV etc.) și *Vir dolorum* (capela Sf. Margareta din Sîntimbru, jud. Harghita — a doua jumătate a secolului XIV [101]; biserica evanghelică din Nemșa, jud. Sibiu — începutul secolului XV; biserica evanghelică din Sibiu — 1445; biserica reformată din Sîntimbru, jud. Alba — sfîrșitul secolului XV etc.).

Considerînd materialul păstrat, se poate afirma că nici ciclul Maicii Domnului nu s-a bucurat de o atenție deosebită în Transilvania; exceptînd dispăruta biserică reformată din

[101] Picturi încă nepublicate.

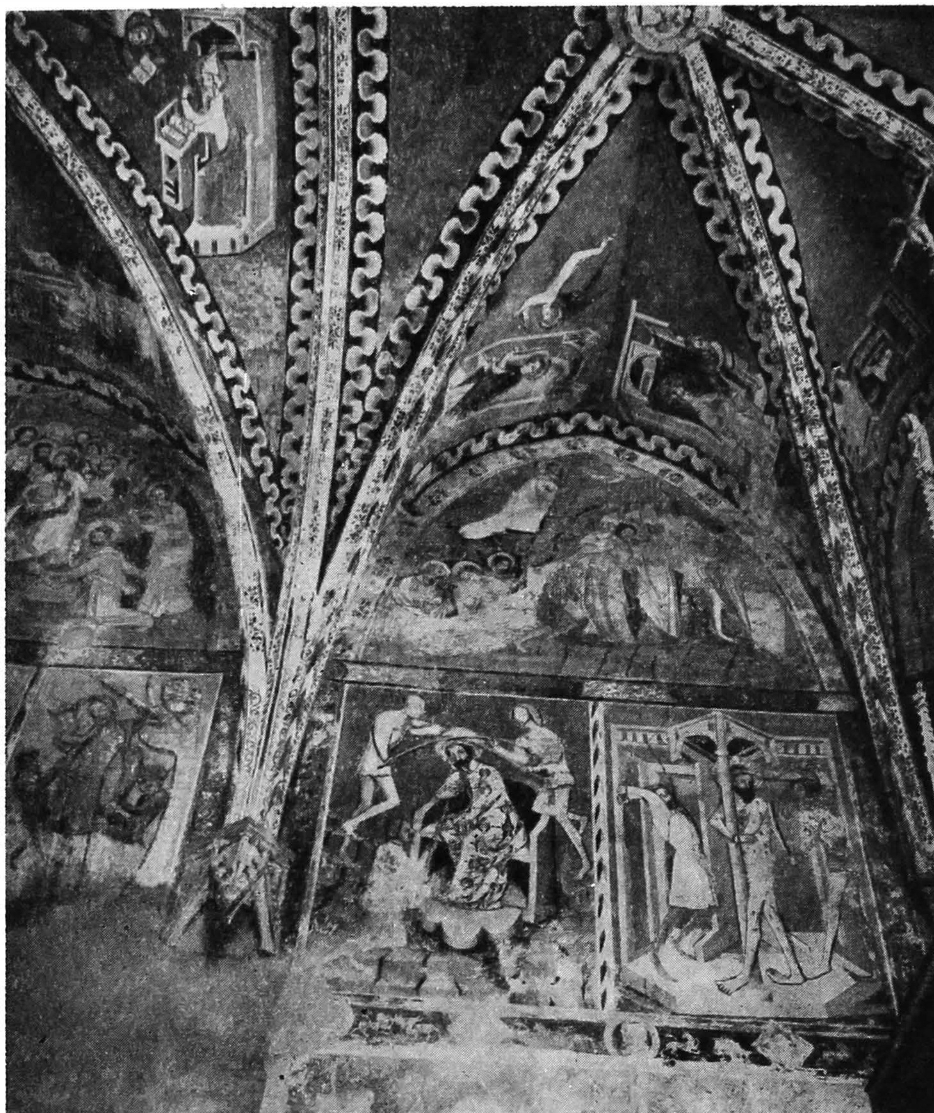


Fig. 21. *Prinderea lui Iisus, Încoronarea cu spini, Biciuirea la stîlp*; picturi pe peretele nordic al absidei, biserica evanghelică din Mălîncrav; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Deva, jud. Hunedoara, unde se pare că existase o reprezentare mai amplă[102], în rest doar cîteva imagini disparate, ceva mai frecventă fiind *Bunavestire* (capela Sfintei Margareta din Sîntimbru, jud. Harghita — în a doua jumătate a secolului XIV; biserica reformată din Tileagd, jud. Bihor — a doua jumătate a secolului XIV; capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov — al treilea sfert al secolului XV; biserica reformată din Sic, jud. Cluj — începutul secolului XVI etc.). Adormirea Maicii Domnului în varianta iconografică bizantină — ,,Koïmesis'' — apare la biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu (mijlocul secolului XIV), *Încoronarea Fecioarei*, atît de familiară iconografiei occidentale, nu se întîlnește decît de trei ori (biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu (sfîrșitul secolului XIV), capela bisericii evanghelice din Sînpetru, jud. Brașov, (sfîrșitul secolului XIV), capela bisericii evanghelice din Hărman, jud. Brașov (al treilea sfert al secolului XV[103]).

[102] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse*..., p. 259—261; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 424—425.

[103] Aici Fecioara este încoronată de Sfînta Treime, înfățișată ca trei personaje așezate pe tron; cele trei personaje au figuri identice, dar cel din mijloc are coroană de papă, cel din dreapta coroană de împărat, cel din stînga coroană de rege.

O particulară caracteristică a iconografiei medievale transilvănene este preferința pentru ciclurile legendare, uneori cu o indiscutabilă funcție mobilizatoare. În mod frecvent, pereții plini ai navelor sînt decorați cu lungi frize care povestesc viața unui sfînt luptător sau a unei sfinte martire. Legenda sfintei Ecaterina într-o interpretare de o frustă frumusețe împodobește peretele sudic al bisericii evanghelice din Drăușeni, jud. Brașov (către 1375) [104], de asemenea decora nava dispărutei biserici reformate din Sighet, jud. Maramureș (1485?). Legenda sfintei Margareta decorează peretele nordic al bisericii reformate din Mugeni, jud. Harghita (mijlocul secolului XIV) [105], peretele sudic al bisericii romano-catolice din Ghelința, jud. Covasna (mijlocul secolului XIV) [106], de asemenea dispăruta biserică unitariană din Mărtiniș, jud. Harghita (sec. XIV), prezența ei urmînd a fi confirmată sub var la biserica romano-catolică din Valea Crișului, jud. Covasna (sec. XIV?), și la biserica reformată din Daia, jud. Harghita (sec. XVI?). Legenda sfîntului Nicolae, sfînt deosebit de venerat în această parte a Europei atît în mediul catolic, cît și în cel ortodox, poate fi consemnată la biserica Sf. Bartolomeu din Brașov (ultima treime a secolului XIV), la biserica reformată din Tileagd, jud. Bihor (sfîrșitul secolului XIV),

[104] Vasile Drăguț, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1962, nr. 1, p. 180–188.

[105] O prezentare detaliată a acestei legende am publicat în articolul *Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică, 1964, nr. 2, p. 310, 315–317.

[106] Ciclu incomplet publicat (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 771).

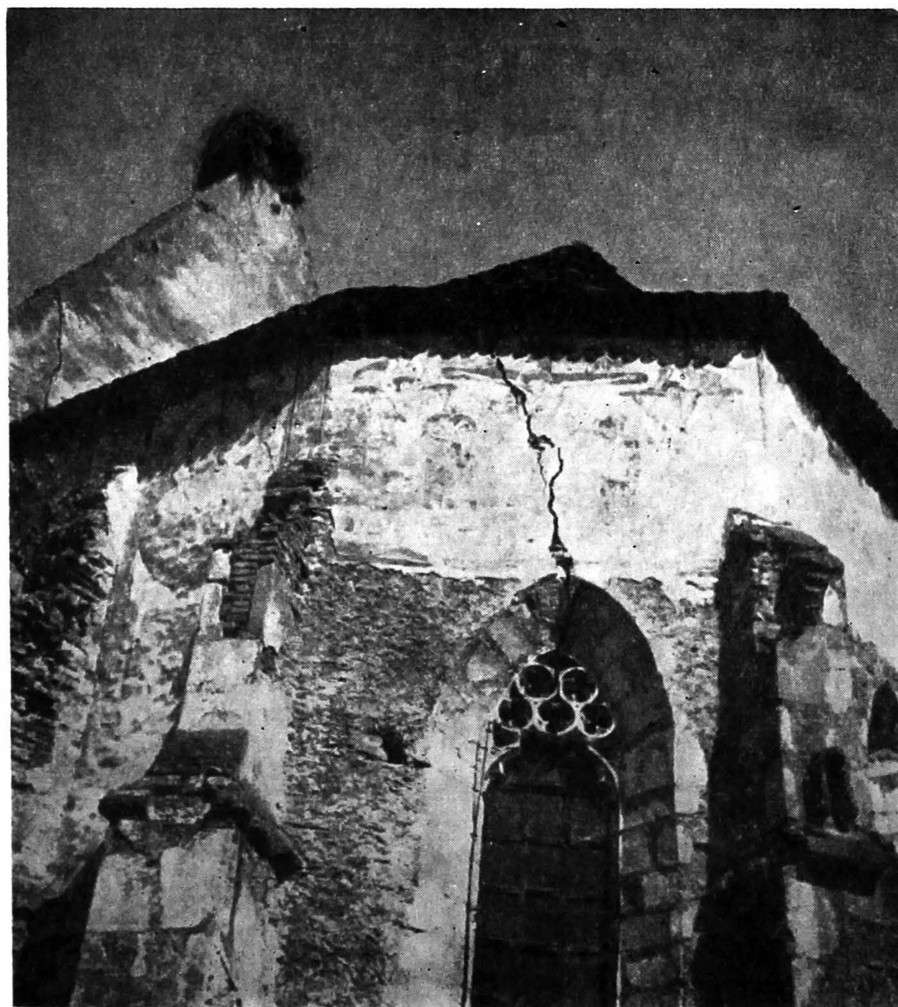


Fig. 22. *Răstignirea*; picturi murale exterioare pe latura de sud-est a absidei bisericii evanghelice din Dirlos (jud. Sibiu); către 1540.



Fig. 23. *Răstignirea*, picturi murale exterioare pe fațada sudică a bisericii romano-catolice din Delnița (jud. Harghita) ; mijlocul secolului al XV-lea.

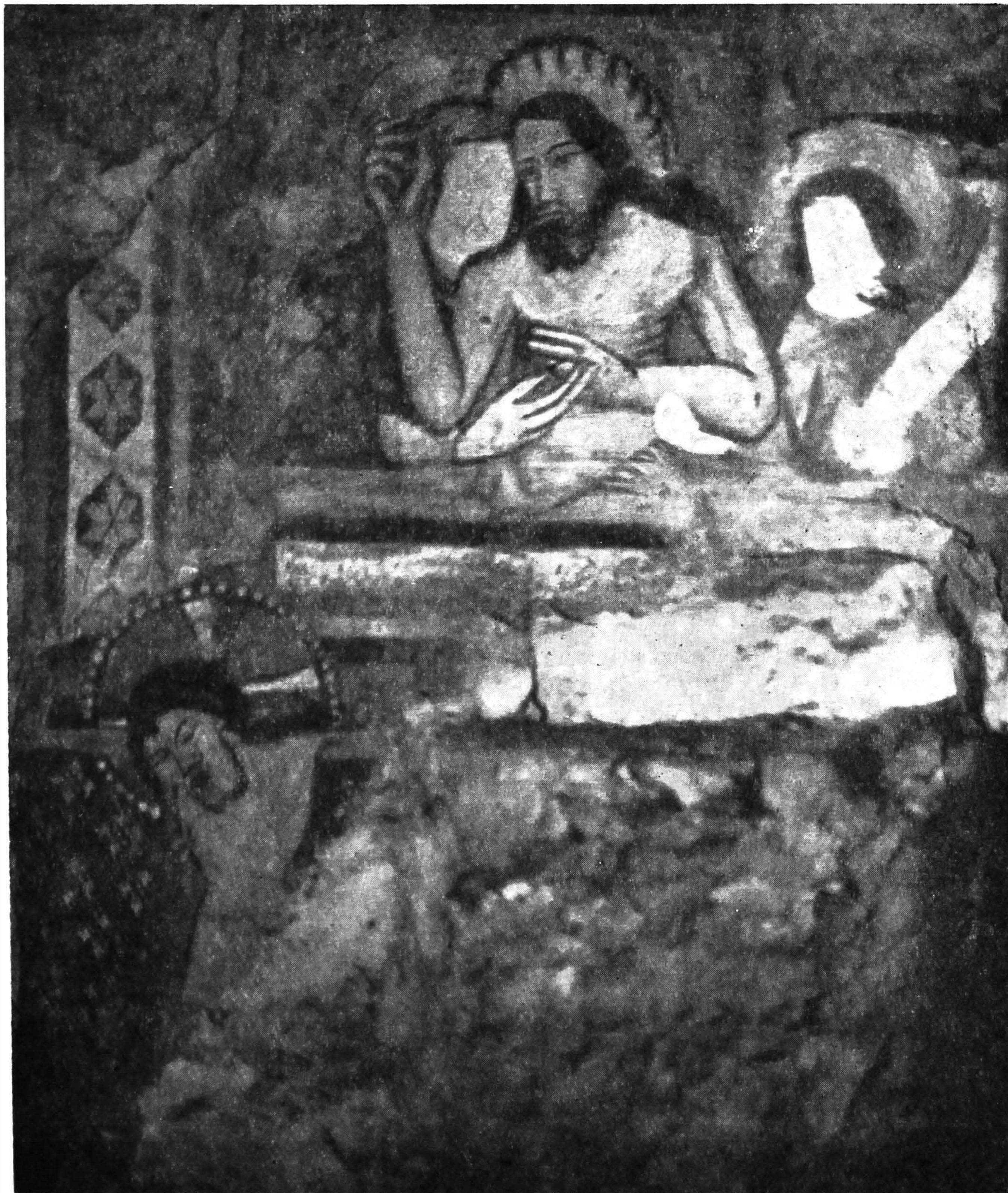


Fig. 24. *Pietà* (reprezentare contaminată iconografic cu *Vir dolorum*) ; peretele nordic al absidei bisericii din Homorod (jud. Brașov), al treilea sfert al secolului al XIV-lea (în stînga jos, fragment de *Răstignire*, cu donator) ; circa 1420.


Fig. 25. *Pietà*; biserica unitariană din Suat (jud. Cluj); mijlocul secolului al XV-lea.

la biserica reformată din Sic (sfîrşitul secolului XIV), de asemenea la capela sfîntului Iacob din Sebeş, jud. Alba (prima jumătate a secolului XV [107]). Legenda sfintei Ursula mai poate fi văzută fragmentar în capela sudică a bisericii reformate din Sic, jud. Cluj (sfîrşitul secolului XIV), iar legenda sfîntului Gheorghe, într-o redare plină de farmec, decorează peretele nordic al bisericii evanghelice din dealul cetăţii Sighişoara, jud. Mureş (1483—1488).

Dar, prin frecvenţă şi prin calitatea artistică a realizărilor, ciclul legendar cel mai important este acela rezervat sfîntului rege Ladislau. Se ştie că ducele Ladislau, ulterior rege al Ungariei (1077—1095), s-a ilustrat în mod deosebit prin luptele sale împotriva cumanilor, bătălia de la Kerles [108] pecetluind înfrîngerea acestora. Înmormîntat în catedrala din Oradea şi sanctificat, regele Ladislau a devenit un simbol al luptelor de apărare împotriva invadatorilor, cultul său cunoscînd o autoritate cu totul deosebită în urma victoriei repurtate de Ludovic d'Anjou împotriva tătarilor (în 1342), victorie care se spunea că s-ar fi datorat unui miracol săvîrşit de sfîntul Ladislau venit din mormînt pentru a conduce oştirea [109]. Constituită pe baza prelucrării unor mai vechi legende bizantine [110], legenda sfîntului rege Ladislau s-a bucurat de o largă popularitate în toată Europa de răsărit, regele fiind în mod special considerat ca un protector împotriva tătarilor. Că legenda lui Ladislau, învingătorul de odinioară al cumanilor, a fost pusă în directă relaţie cu pericolul tătar este un fapt care poate fi dovedit, pe de o parte, cu argumente de ordin literar, iar pe de altă parte analizînd distribuţia pe hartă a monumentelor în care această legendă este reprezentată. Printre argumentele de ordin literar sînt de citat în primul rînd variantele româneşti şi ucrainene ale acestei legende, în care — printr-o radicală modificare a cadrului istoric — Ladislau este prezentat ca învingător al hoardelor tătare conduse de Batu (indicat în izvoare cu numele de Batic), cel care în 1241—1242 condusese catastrofala invazie în urma căreia întreaga Europă de răsărit a fost transformată în ruine. În ceea ce priveşte distribuţia geografică, este de remarcat că legenda regelui Ladislau a fost integrată în iconografia bisericilor din părţile răsăritene ale Transilvaniei, în faţa pasurilor de trecere prin

[107] Picturi foarte degradate, descoperite cu ocazia recentei restaurări a monumentului.

[108] Bătălie cunoscută şi sub numele de bătălia de la Cserhalom; forma Kérlés este însă mai corectă dacă se au în vedere izvoarele (la Simon de Keza — „Kyrieleis", în *Chronicon pictum Vindobonense* — „Kyrieleis", la Timon — „Kérlés", la Bonfinius — „Cserhalom"); în prezent, localitatea se numeşte Chiraleş (jud. Bistriţa-Năsăud).

[109] *Chronicon Dubnicense*, ed. Florianus, *Historiae Hungaricae Fontes domestici*, III, Budapesta, 1883, p. 152.

[110] C. Horvath, *Szent László legendájuk eredetéröl*, Budapesta, 1928.

Fig. 26. ***Prezentarea la templu*** și sf. Ana; fosta biserică reformată din Deva; începutul secolului al XV-lea.

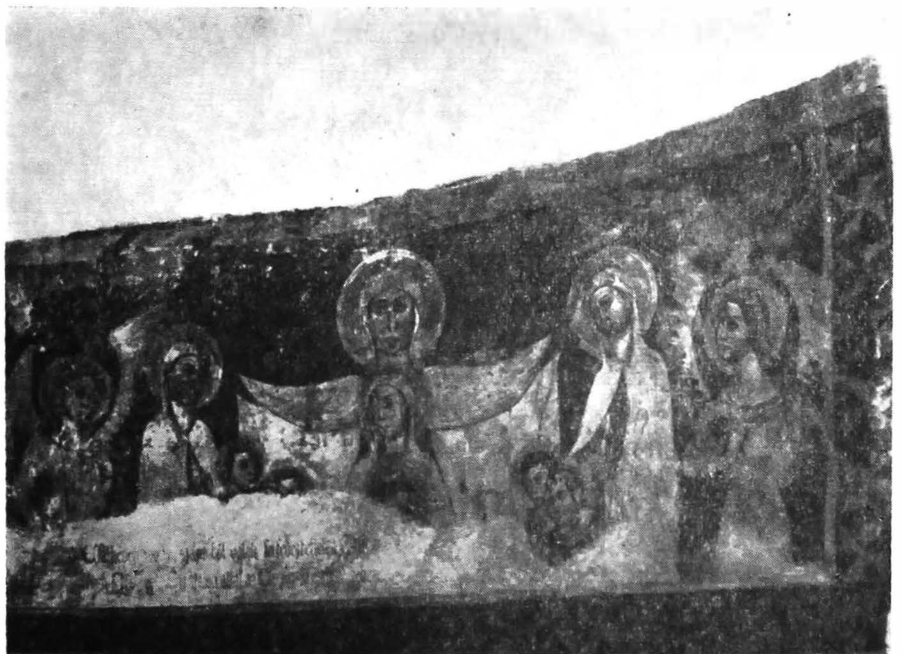


Fig. 27. *Ana întreită cu fericitele neamuri*; biserica reformată din Sîntana de Mureș; (jud. Mureș); sfîrșitul secolului al XIV-lea.



Fig. 28. *Ana întreită cu fericitele neamuri*, Sf. Ana și Maria (detaliu) ; biserica reformată din Sîntana de Mureș jud. Mureș) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Carpați, pe unde pătrundeau, de regulă, temuții invadatori. Dacă se consideră în totalitate teritoriul regatului maghiar din acea vreme, inclusiv țările supuse : Transilvania, Slovacia, Slovenia de răsărit (zona Prekmurie), se poate cu ușurință observa că reprezentările legendei lui Ladislau urmăresc cu fidelitate părțile de răsărit, atît în Transilvania, cît și în Slovacia [111], că nu se află decît cîte o singură dată în Slovenia și în Ungaria de nord [112] și niciodată în zonele centrale ale regatului. Prin urmare, trebuie să se vadă și în reprezentarea acestei legende un adevărat stindard mobilizator, o chemare la luptă împotriva invadatorilor tătari, lungă vreme amenințători ai frontierelor de răsărit.

Redactată cu probabilitate la Oradea, unde se aflau mormîntul și centrul de cult al sfîntului rege, legenda lui Ladislau a fost ilustrată în principalele episoade în redactări uimitor de asemănătoare, deopotrivă în Slovacia, ca și în Transilvania. Cea mai veche reprezentare pare să fie aceea de la Velka Lomnica, în Slovacia (începutul secolului XIV?), unde ciclul legendar apare pe peretele de nord al sacristiei. Ulterior i s-a rezervat registrul superior pe peretele nordic al navei, acolo unde era mai bine pus în valoare (datorită luminii convenabile) și unde întîmpina pe credincioșii care intrau în biserică prin portalul sudic. În acest loc îl aflăm pretutindeni în Transilvania ; cele mai valoroase cicluri păstrate pot fi admirate în biserica romano-catolică din Ghelința, jud. Covasna (mijlocul secolului XIV), în biserica reformată din Mugeni (mijlocul secolului XIV) și la biserica unitariană din Dîrjiu, jud. Harghita (1419). Alte reprezentări ale legendei sînt ascunse sub var (la biserica din Mihăileni, jud. Harghita, la Biborțeni și la Chilieni, jud. Covasna) sau au fost distruse odată cu refacerea monumentelor (la bisericile din Beșinău, Filia, Moacșa, Mărtiniș, toate în jud. Covasna).

Datorită pertinentelor cercetări întreprinse de dr. Vlasta Dvořáková de la Institutul de istoria și teoria artei din Praga, care a reușit să epuizeze bogatul material iconografic cu această temă păstrat în bisericile slovace, sîntem azi în măsură să apreciem în mod corespunzător valoarea artistică și semnificația ilustrării legendei lui Ladislau în pictura murală, subiect a cărui prezentare monografică ar fi cu deosebire utilă [113].

[111] În Slovacia, legenda lui Ladislau se păstrează sau a existat în bisericile din Velka Lomnica, Rakoš, Lipovnik, Kraskovo, Sabinov, Necpaly, Poprad, Rimavska-Baňa, Švabovce, Slatvin, Vitovice, Žehra, Biacovce. Asupra acestei probleme iconografice în Slovacia urmează să apară un studiu datorat dr. Vlasta Dvořákova.

[112] În Ungaria la Szalonna, în Slovenia la Turnišče.

[113] O prezentare monografică referitoare doar la zona secuiască a publicat Huszka József, *A szent László legenda székelyföldi falképekben*, în *Archaeologiai Ertésitö*, Budapesta, 1885.



Fig. 29. *Ana întreită cu fericitele neamuri*, Maria Salomé (detaliu); biserica reformată din Sîntana de Mureș (jud. Mureș); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

Seria reprezentărilor care completează iconografia picturilor murale gotice din bisericile transilvănene este în continuare destul de fărîmițată, fără preocupări contingente vizibile. Nu vom insista asupra numeroaselor și variatelor reprezentări de sfinți și sfinte, precizînd doar că există — ca pretutindeni în iconografia catolică — o anumită preferință pentru cele trei fecioare capitale: Ecaterina din Alexandria, Margareta din Antiohia și Barbara. Relativ frecventă este și figura sfîntului Gheorghe în luptă cu balaurul (remarcabilă aceea din corul bisericii evanghelice din Mălîncrav — sfîrșitul secolului XIV), iar pentru secolul al XIV-lea, în directă legătură cu autoritatea regelui Ludovic d'Anjou, trebuie avută în vedere reprezentarea regelui Ludovic cel Sfînt (biserica ortodoxă din Bistrița, biserica evanghelică din Mălîncrav, biserica reformată din Sîntana de Mureș, biserica reformată din Sic — toate la sfîrșitul secolului XIV; biserica reformată din Sîncraiul de Mureș — secolul XV).



Fig. 30. *Ana întreită cu fericitele neamuri*, înger muzicant (detaliu); biserica reformată din Sîntana de Mureș (jud. Mureș); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

O particulară atenție reclamă prezența în Transilvania a compoziției iconografice *Ana întreită cu fericitele neamuri* (*Anne trinitaire avec la Sainte Famille*). Se știe că imaginea *Anei întreite* (*Anne trinitaire*) este cu deosebire familiară iconografiei țărilor nordice și că chiar în apropiere de Transilvania, în Boemia și Slovacia, poate fi întîlnită în numeroase interpretări, atît în pictură, cît și în sculptură. Dimpotrivă, în Transilvania, cultul Anei întreite nu pare să se fi bucurat de devoțiunea credincioșilor, în orice caz se poate afirma că nici o imagine de acest fel nu s-a păstrat. Cu atît mai surprinzător este deci să constatăm în Transilvania existența a trei ample compoziții în care Ana întreită este însoțită de sfînta familie (biserica reformată din Sîntana de Mureș, jud. Mureș — sfîrșitul secolului XIV; biserica evanghelică din Mălîncrav, jud. Sibiu — aceeași epocă; biserica reformată din Iermata Neagră, jud. Arad

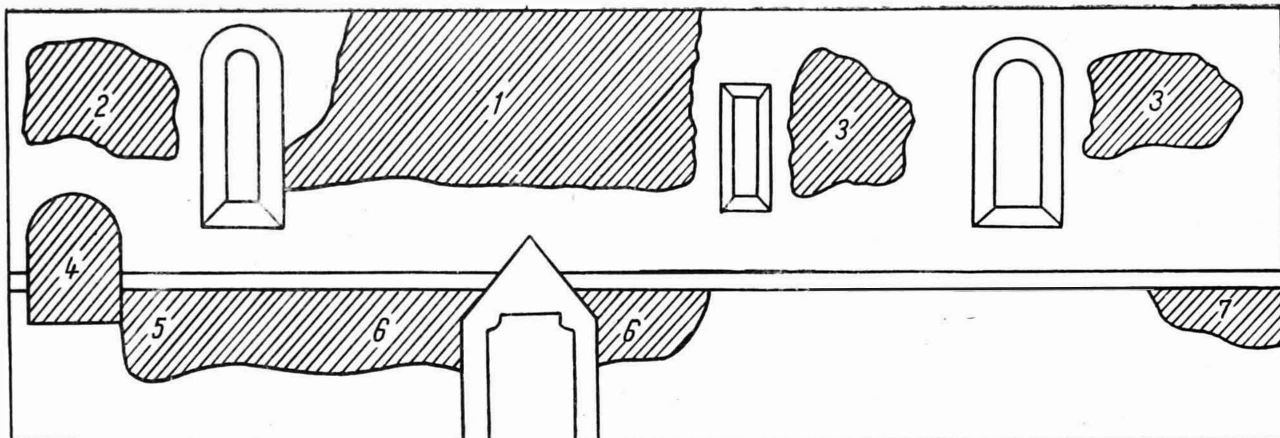



Fig. 31. Biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna); schema iconografică a picturilor murale din navă, peretele sudic (al doilea sfert al secolului al XIV-lea); în registrul superior, fragmente din *Judecata de apoi*: 1, Iisus în mandorlă cu săbii în gură, este încadrat de îngeri, de Maica ocrotitoare și de Ioan Botezătorul; 2, apostoli pe tron, sf. Petru conduce ceata credincioșilor spre cetatea Paradisului; 3, resturi indescifrabile; în registrul inferior se află o reprezentare a *Învierii*; 4, în continuare mai multe fragmente din *Legenda sfintei Margareta*: 5, sfînta îngenuncheată în fața Maicii Domnului, 6, diverse scene de martiriu; 7, resturi din scena punerii sfintei în mormînt.

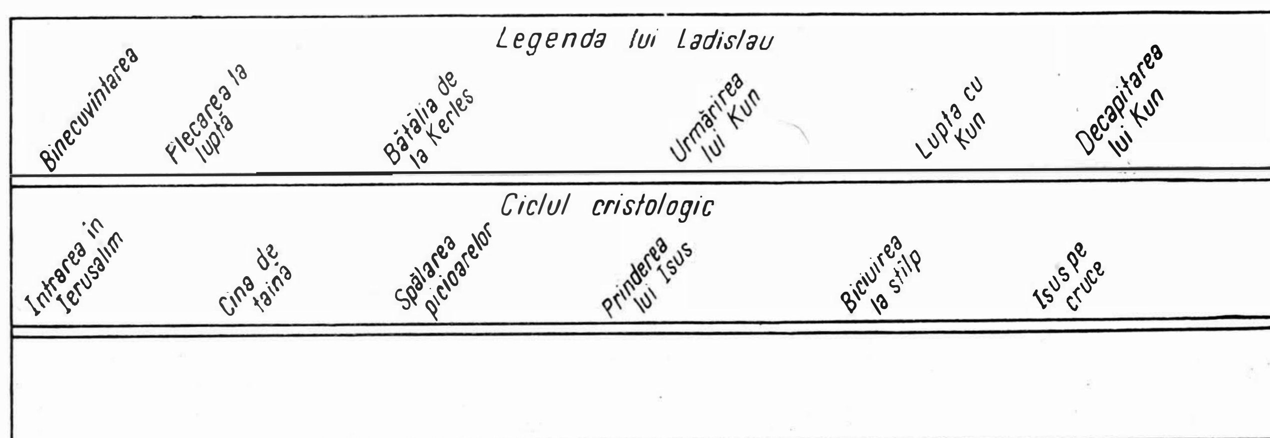



Fig. 32. Biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna); schema iconografică a picturilor murale din navă, peretele nordic; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— secolul XIV?)[114]. Considerată multă vreme ca fiind o compoziție hibridă, rezultată din contopirea imaginilor *Ana întreită* cu *Maica ocrotitoare* (*La Vierge au manteau*)[115], această complexă reprezentare — în care sfînta Ana este însoțită de cele trei fiice ale sale: Maria, cu pruncul Iisus, Maria Cleophas, cu pruncii Iacob minor, Iosif justus, Simon și Iuda, și Maria Salomé, cu pruncii Ioan și Iacob maior — nu-și găsește corespondent în epoca respectivă decît în zona Alpilor, în Tirolul sudic (biserica Sfîntul Vigilius din Bolzano — circa 1400) și în Slovenia (biserica parohială din Turnišće — 1389[116]). Ulterior, mai ales către sfîrșitul secolului al XV-lea, cultul sfintei Ana a cîștigat și mai multă popularitate, reprezentări de prestigiu, împreună cu sfînta familie, datînd abia de la începutul secolului următor (Quentin Metsys — 1509, Hans Baldung Grün — 1513)[117].

[114] Picturi dispărute, păstrate în copii (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 412).

[115] Balogh J., *Az erdély renaissance*, Cluj, 1943, p. 26—27; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 411.

[116] France Stelé, *Monumenta...*, p. 19, fig. 57.

[117] Karl Künstle, *op. cit.*, p. 331—332. Emile Mâle este de asemenea de părere că cultul sfintei Ana a început să fie exaltat la sfîrșitul secolului al XV-lea — în 1494 apărea la Mainz *De laudibus sanctissimae matris Annae tractatis*, de Trithemius — și că s-a răspîndit în cursul secolului al XVI-lea. (*L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1924, p. 207—220).

Fig. 33. Biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna); vedere parțială a peretelui nordic al navei.



Fig. 34. *Legenda lui Ladislau — Plecarea la luptă*; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna); al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

Fig. 35. *Legenda lui Ladislau — Bătălia de la Kerles* (detaliu); biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita); mijlocul secolului al XIV-lea.





Fig. 36. *Legenda lui Ladislau — Urmărirea lui Kun* (detaliu); biserica rom.-cat. din Ghelința (jud. Covasna); al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

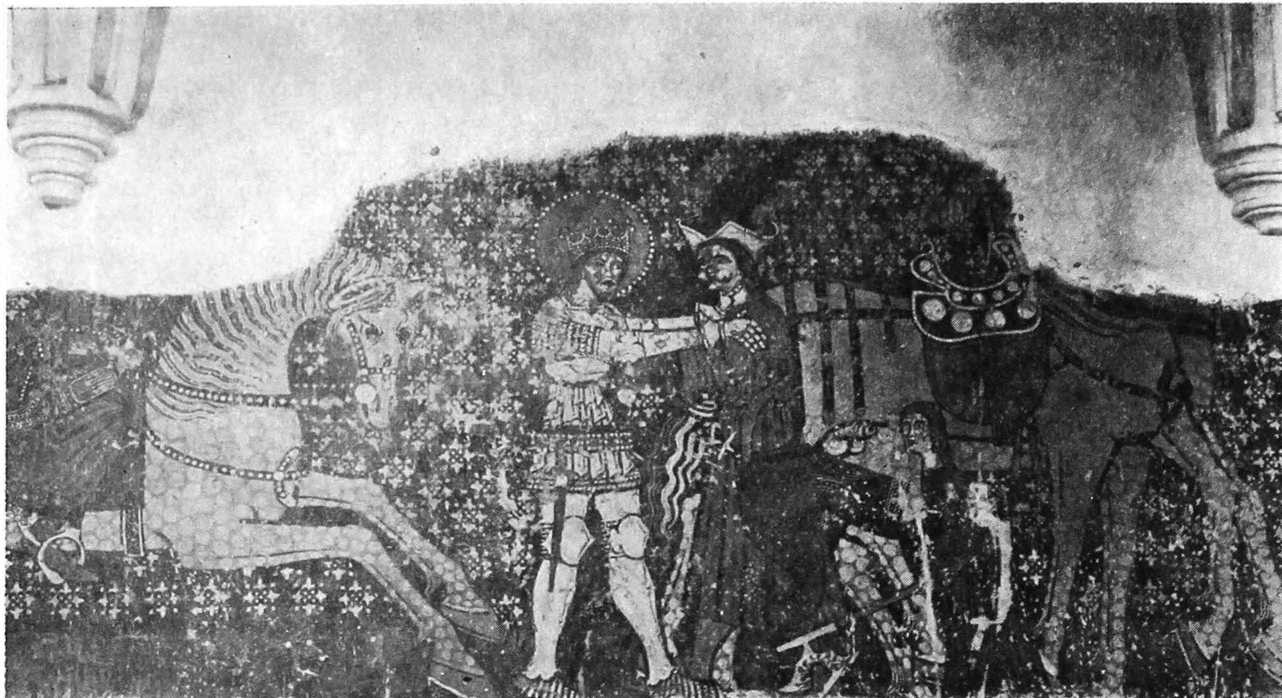


Fig. 37. *Legenda lui Ladislau — Lupta cu Kun*; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita), 1419.



Fig. 38. *Legenda lui Ladislau — Răpunerea lui Kun*; biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna); al doilea sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 39. *Legenda lui Ladislau — Odihna*; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita); 1419.



Fig. 40. *Legenda sfintei Ecaterina — Ecaterina în fața împăratului* (detaliu); biserica evanghelică din Drăușeni (jud. Brașov); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 41. *Legenda sfintei Ecaterina — Disputa cu filozofii din Alexandria* (detaliu) ; biserica evanghelică din Drăușeni (jud. Brașov) ; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 42. *Legenda sfintei Ecaterina — Disputa cu filozofii din Alexandria* (detaliu, grupul filozofilor) ; biserica evanghelică din Drăușeni (jud. Brașov) ; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

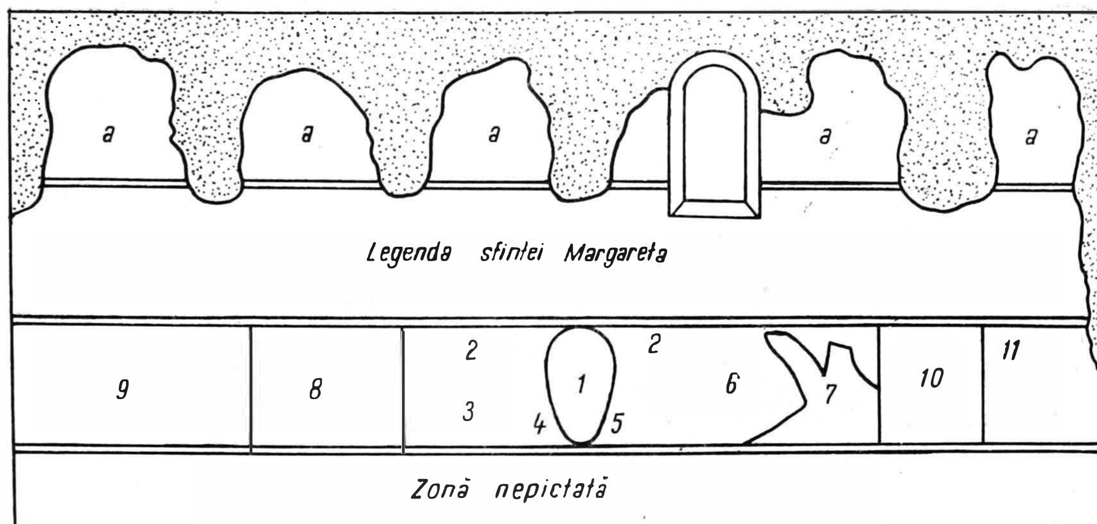



Fig. 43. Biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita); schema iconografică a picturilor murale de pe peretele nordic al navei. Registrul superior (a-a): *Legenda regelui Ladislau* (zonă foarte degradată); registrul median *Legenda sfintei Margareta* (ambele registre, mijlocul secolului al XIV-lea); registrul inferior *Judecata de apoi* (1. Iisus în mandorlă cu săbii în gură; 2, apostoli; 3. Maica ocrotitoare; 4—5. Adam și Eva; 6. Izgonirea la iad; 7. Monstrul Leviathan; 8. Învierea morților; 9. Ceata drepților, 10. Sfînta Dorotea cu pruncul Iisus, 11. Mandylionul (începutul secolului al XV-lea).

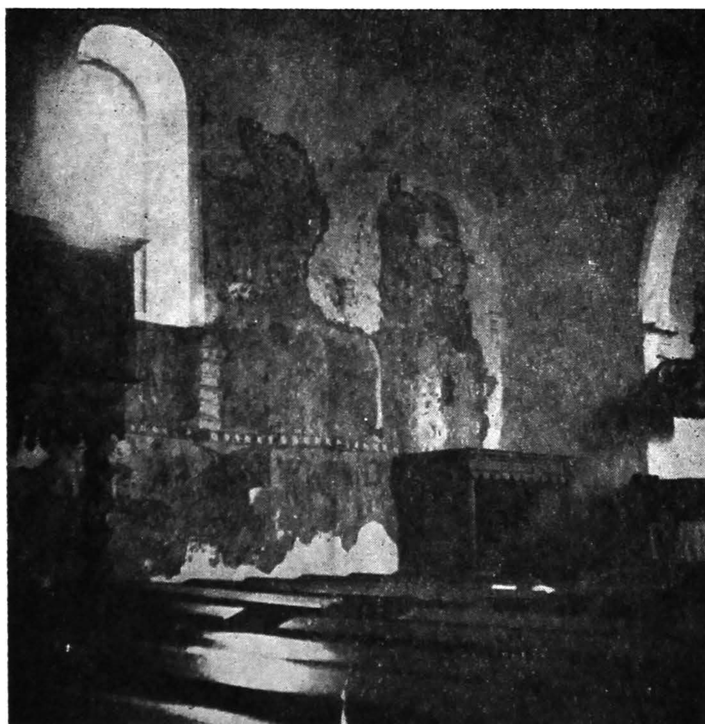


**Fig. 44. Biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita); vedere din interior, spre peretele nordic al navei.**



Fig. 45. *Legenda sfintei Margareta din Antiohia*, detaliu: regele poruncește arestarea sfintei; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita); mijlocul secolului al XIV-lea.



Fig. 46. *Legenda sfintei Margareta din Antiohia*, detaliu : martiriul sfintei ; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita) ; mijlocul secolului al XIV-lea.



Fig. 47. Sf. Iacob cel Bătrîn, donator; biserica reformată din Doroltș (jud. Cluj); ultimul sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 48. Donator (detaliu); biserica reformată din Doroltș (jud. Cluj).



Fig. 49. Sfîntul Petru; biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu); sfîrşitul secolului al XIV-lea.

Fig. 50. Sfinţi episcopi (neidentificat şi Gallus); biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita); 1419.





Fig. 51. Sfîntul Ambrozie asistat de îngerul evanghelistului Matei; biserica envanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu); sfîrșitul secolului al XIV-lea.



Fig. 52. Sfîntul Ieronim asistat de leul evanghelistului Marcu; biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu); sfîrșitul secolului al XIV-lea.



Fig. 53. Sfînta Dorotea cu pruncul Iisus; biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita); începutul secolului al XV-lea.



Fig. 54. Sfîntul Ludovic; biserica reformată din Sic (jud. Cluj); ultimul sfert al secolului al XIV-lea.



Fig. 55. *Martiriul celor 10 000*; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita); 1419.

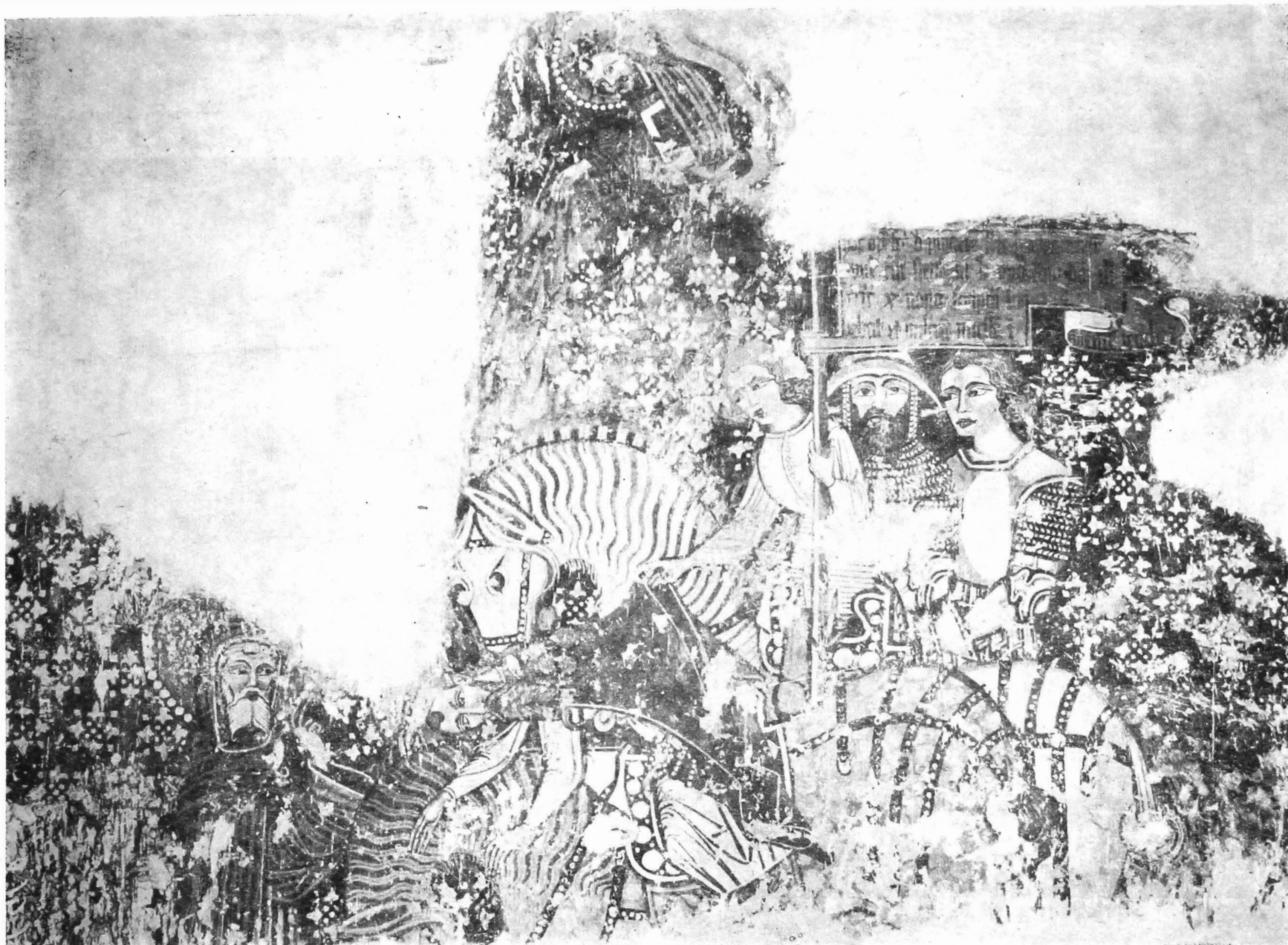


Fig. 56. *Convertirea sfîntului Pavel* (*Drumul spre Damasc*) ; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita) ; inscripție cu data 1419.



Fig. 57. *Convertirea Sfîntului Pavel*, figură de ostaş (detaliu); biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita).

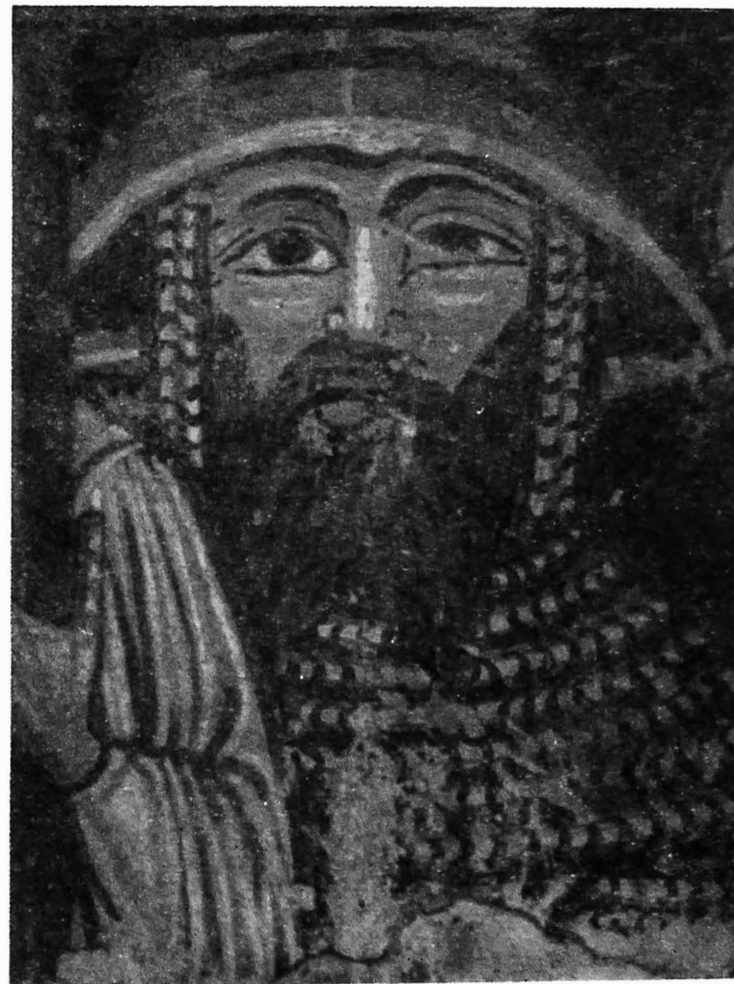


Fig. 58. *Convertirea sfîntului Pavel*, autoportretul pictorului Paul ; biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita).



Fig. 59. Figură de sfîntă; biserica romano-catolică Sf.Mihail din Cluj; primul sfert al secolului al XV-lea.



Fig. 60. Figuri de donatori (detaliu) din compoziția *Răstignirea*; capela funerară a bisericii evanghelice din Hărman (jud. Brașov); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

Fig. 61. *Alegoria carităţii* ; capela funerară a bisericii evanghelice din Sînpetru (jud. Braşov) ; sfîrşitul secolului al XIV-lea.



Fig. 62. Inscripţie ; biserica evanghelică din Băgaciu (jud. Mureş).

Dintre reprezentările cu caracter de unicat, dar demne de interes menționăm: detaliata ilustrare a *Genezei* (biserica evanghelică din Mălîncrav — mijlocul secolului XIV), *Taina transsubstanțierii, Martiriul sfîntului Ștefan, Alegoria carității* (capela bisericii evanghelice din Sînpetru — sfîrșitul secolului XIV), substituirea celor patru evangheliști cu sfinții doctori ai bisericii catolice, Augustin, Ambrozie, Grigore cel Mare, Ieronim (biserica evanghelică din Mălîncrav — sfîrșitul secolului XIV), *Martiriul celor 10 000* (biserica evanghelică din Teaca, jud. Bistrița-Năsăud — sfîrșitul secolului XV, biserica unitariană din Dîrjiu — 1419), reprezentarea simbolică a *Imaculatei concepții* (capela bisericii evanghelice din Hărman — al treilea sfert al secolului XV).



Evident că în cadrul limitat al prezentului studiu nu sînt posibile cuprinderea și tratarea exhaustivă a tuturor problemelor pe care le ridică iconografia picturilor murale gotice din Transilvania. Un fapt este sigur: arta provincială, atît de puțin studiată și cunoscută, merită să fie considerată cu sporită atenție atît de către specialiști, cît și de iubitorii de artă în general. În aparență modestă, această artă este în realitate bogată prin frumuseți și prezintă o trăsătură cu adevărat pasionantă: prin intermediul ei se descoperă că relațiile artistice dintre popoarele europene au fost — încă din evul mediu — mult mai complexe și mai rodnice decît se crede îndeobște. Modești și laborioși, micii peregrini au împrăștiat pretutindeni polenul artei mari, altoindu-l pe fondul viguros al creației populare.

Descifrăm aici o îndepărtată tradiție a eforturilor de apropiere și reciprocă cunoaștere, un nobil preludiu al spiritului de colaborare, care în prezent străbate ca un fir de aur întreaga gîndire umanistă.

# REPERTORIU ICONOGRAFIC

La întocmirea acestui repertoriu au contribuit în primul rînd cercetările personale efectuate la monumente, cercetări începute în anul 1954 și continuate sistematic pînă în prezent. O bună parte din rezultatele acestor cercetări au fost valorificate pe calea unor articole cu caracter monografic, în care ne-am propus elucidarea unor aspecte încă litigioase din istoria picturii murale transilvănene. Trebuie precizat că în ultima sută de ani numeroase monumente au suferit transformări sau au fost demolate cu totul, altele au fost restaurate, toate aceste fapte implicînd importante modificări în zestrea de picturi murale, cu urmări de ordin iconografic și interpretativ.

În dorința de a oferi o imagine cît mai cuprinzătoare asupra picturilor murale de epocă gotică din Transilvania, au fost folosite numeroase surse bibliografice nu numai pentru verificarea identificărilor, ci și pentru repertorierea acelor scene și imagini care între timp au fost integral distruse sau au fost acoperite cu var[1]. Totodată, în măsura în care acest lucru a fost posibil, au fost incluse în prezentul repertoriu și descoperirile foarte recente, ocazionate de lucrările de restaurare sau cu caracter întîmplător (de exemplu picturile de la Hodos-Bihor, Forțeni-Harghita etc.), pentru multe dintre acestea prezentul repertoriu fiind prima cale de publicare.

[1] În primul rînd amintim aici pe Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954, lucrare bazată pe un aparat bibliografic exhaustiv, pe Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959. Dintre lucrările mai vechi, menționăm: Rómer Floris, *Régi falképek Magyarországon*, Budapesta, 1874; Viktor Roth, *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen*, Berlin — Sibiu, 1934; Balogh Jolan, *Az erdély renaissance*, Cluj, 1943. Alte lucrări au fost menționate în notele studiului introductiv la prezentul repertoriu.

Cu privire la cadrul cronologic al acestui repertoriu, trebuie precizat că el cuprinde practic întreaga perioadă din care s-au păstrat opere de pictură murală de stil gotic în Transilvania, respectiv din jurul anului 1300 (la Homorod fiind cea mai veche mărturie) pînă către 1544, cînd, ca urmare a triumfului Reformei, se renunţă la decorarea bisericilor cu picturi. Întrucît din acest interval de timp se păstrează doar cîteva picturi murale executate în stilul Renaşterii italiene (la catedrala din Alba-Iulia, la Biserica Neagră din Braşov etc.), au fost incluse şi acestea în repertoriu, menţionîndu-se în asemenea cazuri poziţia stilistică. Argumente de ordin stilistic explică prezenţa aici a unor picturi aflate în monumente româneşti (picturile bisericii ortodoxe din Strei, picturile din narthexul bisericii din Sîntă Mărie Orlea).

Datările indicate în dreptul fiecărei menţiuni iconografice reprezintă, în foarte multe cazuri, punctul de vedere al autorului. Precizăm cu acest prilej că studiul nostru de ansamblu asupra picturilor murale transilvănene se află într-o fază finală şi că el va aduce toate argumentele necesare pentru datările care în repertoriul de faţă nu pot avea decît un caracter enunciativ.

În partea ultimă a repertoriului au fost grupate toate menţiunile cu privire la imaginile neidentificate, ştirile referitoare la existenţa unor picturi sub var sau cele evocînd picturi dispărute.

Este lesne de înţeles că o asemenea întreprindere nu poate rîvni la satisfacţia perfecţiunii, cu siguranţă că repertoriul picturilor murale transilvănene va reclama pe viitor completări şi remedieri, în primul rînd ca rezultat al noilor descoperiri. Considerăm însă că în etapa actuală a cercetărilor el poate deveni un instrument de lucru, şi tocmai acest argument justifică publicarea lui [2].

## A

AGATA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei; în compania altor sfinte; indicată prin inscripţia: AGATA; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

AGNES

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei; în compania altor sfinte; atribut: mielul; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

[2] Fotografiile care ilustrează aceste pagini au următoarele provenienţe: Fototeca Institutului de istoria artei; Julius Bielz — 1; Andrei Pănoiu — 3,5; Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, fondul fostei Comisii a monumentelor istorice, — 11, 38, 51, 57; Richard Gündisch — 12, 13, 21, 22, 50, 52, 53; fototeca muzeului din Sfîntul Gheorghe — 34, 35, 37, 39; Kabay Béla — 48, 49; după I. D. Ştefănescu — 27; Vasile Drăguţ — 2, 4, 6—10, 14—18, 23—26, 28—31, 36, 40—47, 54—56, 58—62.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica parohială romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele navei sudice; alături de alte sfinte încadrînd Fecioara cu pruncul; atribut: mielul; mijlocul secolului al XV-lea.

AMBROZIE vezi DOCTORII BISERICII CATOLICE

ANA

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, pe peretele navei sudice; reprezentată împreună cu Maria prunc; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Deva* (jud. Hunedoara), biserica reformată (demolată); indicată prin inscripţia ANNA, pe un filacter ţinut în mînă; începutul secolului al XV-lea (imagine păstrată în Muzeul din Deva).

ANA ÎNTREITA

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic al navei, foarte degradată, acoperită cu var; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

ANA ÎNTREITA CU FERICITELE NEAMURI

— *Iermata Neagră* (jud. Arad), biserica reformată (demolată), în navă, imagine dispărută, atribuită pictorului Dionisius Veer; datată în bibliografia veche în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

— *Sîntana de Mureş* (jud. Mureş), biserica reformată, pe peretele absidei; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele sudic; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

ANDREI

— *Alba-Iulia* (jud. Alba), catedrala romano-catolică Sf. Mihail, în absidiola nordică a transeptului; simbol crucea; începutul secolului al XVI-lea, stil renascentist.

ANGELA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei, în compania altor sfinte; atribut: floarea de crin: sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Cluj* (jud Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, în nava laterală sudică pe perete, atribut: floarea de crin; mijlocul secolului al XV-lea.

ANTON PUSTNICUL

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, peretele nordic al navei; atribute: cîrjă şi clopoţel; datat 1419.

— *Alba-Iulia* (jud. Alba), catedrala romano-catolică Sf. Mihail, în absidiola nordică a transeptului; atribut: clopoţel; începutul secolului al XVI-lea, stil renascentist.

APOCALIPS

— *Cristurul Secuiesc* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă, pe peretele nordic (fragmente?); secolul al XV-lea.

APOLLONIA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei; alături de alte sfinte; atribut: cleştele; sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Sîncraiul de Mureş* (jud. Mureş), biserica reformată, în cor (picturi dispărute, copii la Muzeul de istorie din Cluj); secolul al XV-lea.

APOSTOLII formînd grupuri

— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, pe pereţii absidei, sub arcade (pe boltă *Majestas Domini*); în jurul anului 1300.
— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, pe pereţii absidei, sub arcade (identificaţi Pavel cu sabia, Petru cu cheia, Ion, Toma, Luca?, Matei; pe boltă *Majestas Domini*); către 1375.
— *Valea Crişului* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe pereţii absidei, sub arcade (se mai păstrează, indicaţi de inscripţii, Filip, Iacob, Matei); sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Sîntana de Mureş* (jud. Mureş), biserica reformată, pe peretele absidei (se mai păstrează figurile sfinţilor Petru cu cheia şi Pavel cu sabia, de asemenea un apostol neidentificat); sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Nima* (jud. Cluj), biserica reformată, pe pereţii absidei, fragmente din cortegiul celor doisprezece apostoli; sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Şişterea* (jud. Bihor), biserica reformată, în absidă; picturi semnalate în secolul trecut, azi văruite; databile la sfîrşitul secolului al XIV-lea (?).
— *Tărcăiţa* (jud. Bihor), biserică în ruină, în cor şi absidă picturi semnalate în secolul trecut; databile la începutul secolului al XV-lea (?)
— *Nemşa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe pereţii absidei, laturile de est şi nord-est; sînt reprezentaţi numai patru apostoli: Ioan evanghelistul cu un potir, apostol cu carte, Petru cu cheia şi Pavel cu sabia; începutul secolului al XV-lea.
— *Deva* (jud. Hunedoara), biserica reformată (demolată, picturi păstrate parţial prin decapare, azi la Muzeul din Deva, zonele pierdute sînt cunoscute prin intermediul unor vechi fotografii); apostolii erau reprezentaţi pe pereţii corului şi ai absidei sub arcade; începutul secolului al XV-lea.
— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată (fostă ortodoxă), pe pereţii absidei; se păstrează doar figurile sfinţilor Petru cu cheia, Pavel cu sabia, Bartolomeu cu cuţitul; către 1420.
— *Sîncraiul de Mureş* (jud. Mureş), biserica reformată, în cor şi absidă (picturi distruse, s-au păstrat copii la Muzeul din Cluj); apostolii formau friză sub arcade pictate; primul sfert al secolului al XV-lea.
— *Hărman* (jud. Braşov), capela bisericii evanghelice fortificate; pe pereţii de nord şi sud, în grupuri de cîte şase (fac parte din compoziţia *Judecăţii de apoi* — a se vedea şi această temă —, dar beneficiază de o subliniere specială); al treilea sfert al secolului al XV-lea.
— *Sînvăsîi* (jud. Mureş), biserica unitariană, în cor (s-au mai păstrat doar pe peretele sudic; pe boltă era *Majestas Domini*); sfîrşitul secolului al XV-lea.
— *Dumitreni* (jud. Mureş), biserica romano-catolică, în absidă (doi apostoli); secolul al XV-lea(?)
— *Mediaş* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe cheile de boltă ale corului şi absidei, mici medalioane însoţite de inscripţii; Matheus, Jacobus, Filipus, Thomas, Andreas, Jacobus minor, Simon, Paulus, Johannes, Petrus, Bartholomaeus, Tadeus, Marcus; către 1525.
— *Mediaş* (jud. Sibiu), capela din turnul Mariei (incinta fortificată a bisericii evanghelice), pe pereţii de nord şi sud (se păstrează întregi figurile sfinţilor Iacob, Bartolomeu, Petru); către 1530.
— *Cetatea de Baltă* (jud. Alba), biserica reformată, picturi semnalate la sfîrşitul secolului trecut, în prezent acoperite cu var; ar data din 1525.

AUGUSTIN vezi DOCTORII BISERICII CATOLICE

## B

BARBARA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei, alături de alte sfinte, atribut: turnul; sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, pe peretele nordic al navei; atribut: turnul; începutul secolului al XV-lea;
— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele navei sudice, împreună cu alte sfinte încadrînd Fecioara cu pruncul; atribut: turnul; mijlocul secolului al XV-lea.
— *Suşeni* (jud. Mureş), biserica reformată (în ruină); pictură dispărută, o copie în acuarelă se păstrează la Budapesta (M.O.B.); secolul al XV-lea(?).
— *Braşov* (jud. Braşov), biserica evanghelică („Neagră"), la exterior, în timpanul portalului de sud-est; alături de Fecioara cu pruncul; 1480.

BARNABAS

— *Deva* (jud. Hunedoara), biserica reformată (demolată), pictură dispărută; începutul secolului al XV-lea.

BARTOLOMEU

— *Bistriţa* (jud. Bistriţa-Năsăud), biserica ortodoxă (fostă minorită), pictură semnalată pe peretele sudic al corului, la exterior, odinioară în sacristie, azi dispărută; sfîrşitul secolului al XIV-lea(?).
— *Remetea* (jud. Bihor) — vezi APOSTOLII

BUNAVESTIRE

— vezi MARIA—MAICA DOMNULUI

CARITATE — ALEGORIA CARITĂȚII

— *Sînpetru* (jud. Brașov), capela bisericii fortificate evanghelice, peretele nordic; sînt reprezentate momentele milosteniei și eliberarea sufletelor; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Sîntă Mărie Orlea* (jud. Hunedoara), biserica reformată fostă ortodoxă, în narthex pe peretele vestic (scenă de caritate); primul sfert al secolului al XV-lea.

COLOMAN

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă, pe peretele vestic; martiriul sfîntului (identificare mai veche, ipotetică, azi zonă degradată); mijlocul secolului al XIV-lea.

CRISTOFOR

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, la exterior, pe peretele sudic al absidei pătrate (semnalat în secolul trecut, azi acoperit cu var); secolul al XIV-lea(?).
— *Mărtiniș* (jud. Harghita), biserica unitariană (azi demolată), în cor, pe latura nordică, imagine de mari dimensiuni; secolul al XIV-lea (?).
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Florești* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, la exterior, pe latura sud, în apropierea portalului; de mari dimensiuni, se mai păstrează doar partea inferioară; către mijlocul secolului al XV-lea.
— *Șmig* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, la exterior, pe latura sudică a corului; sfîrșitul secolului al XV-lea.
— *Tătîrlaua* (jud. Alba), biserica evanghelică, la exterior, pe latura de sud-est a absidei; era încă vizibil la începutul secolului nostru, azi sub var; sfîrșitul secolului al XV-lea, începutul secolului următor(?).
— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe peretele navei nordice; sfîrșitul secolului al XV-lea.
— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, la exterior, pe latura de sud a corului; către 1540. (Stilistic, această imagine aparține picturii ortodox-bizantine din Transilvania; menționarea aici este strict informativă în legătură cu reprezentarea sfîntului Cristofor).

— *Daia Secuiască* (jud. Harghita) biserica reformată, pe fațada de nord a navei; două straturi suprapuse (secolele XIV—XV?)

CRUCE — DESCOPERIREA SFINTEI CRUCI

— *Sighet* (jud. Maramureș), biserica reformată (azi demolată) pe peretele navei sudice (copii în acuarelă la Muzeul din Sighet); 1485(?).

DOCTORII BISERICII CATOLICE: AMBROZIE, AUGUSTIN, GRIGORE CEL MARE, IERONIM

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta corului; cei patru doctori așezați la pupitre sînt asociați simbolurilor evangheliștilor (Ambrozie cu îngerul, Augustin cu vulturul, Grigore cu taurul, Ieronim cu leul); sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în lunetele capelei sudice; se mai păstrează doar figurile sfinților Grigore și Ieronim; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Hărman* (jud. Brașov), capela bisericii evanghelice fortificate, pe boltă; parțial încă acoperiți cu var; al treilea sfert al secolului al XV-lea.
— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe cheile de boltă ale corului; mici medalioane însoțite de inscripții, începutul secolului al XVI-lea.

DOMINIC

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sudic al corului; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

DONATOR

— *Doroļț* (jud. Cluj), biserica reformată, pe peretele nordic al navei; îngenuncheat lîngă Iacob cel bătrîn, cu fața spre arhanghelul Mihail; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Bistrița* (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ortodoxă (fostă minorită), la exterior, pe latura sudică a corului, odinioară și sacristie; personaj îngenuncheat în fața lui Iisus Hristos,care îl binecuvîntează; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Homorod* (jud. Brașov), biserica evanghelică fortificată, în vechiul cor, pe latura de nord; personaj în fața unui crucifix; către 1420.
— *Hodoș* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, pe peretele sudic, în cadrul compoziției *Arhanghelul Mihail cu balanța dreptății*, în partea dreaptă, cavaler în armură îngenuncheat (figură distrusă în partea inferioară); începutul secolului al XV-lea.
— *Sîntă Mărie Orlea* (jud. Hunedoara), biserica reformată (fostă ortodoxă), în narthex, pe peretele vestic; două personaje îngenuncheate binecuvîntate de mîna lui Dumnezeu, care iese din nori; primul sfert al secolului al XV-lea.
— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic; doi donatori îngenuncheați în cadrul compoziției *Răstignirea lui Hristos*; 1445 (autor: Johannes de Rosenau).
— *Hărman* (jud. Brașov), capela bisericii evanghelice fortificate, pe peretele estic; sub *Răstignire*, cinci donatori în picioare: doi patricieni, doi cavaleri în armură, un cleric; al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică din deal:

— pe fața arcului triumfal, de o parte și de alta a *Mandylionului*, un donator (Valentinus Pictor?) și soția sa — stemă de pictor; 1483.

— pe latura de nord a corului, donator îngenuncheat în fața unei sfinte (Magdalena?); 1483.

— *Sighet* (jud. Maramureș), biserica reformată (azi demolată), în navă, pe latura sudică, în scena finală din legenda sfintei Ecaterina, donator îngenuncheat; 1485(?).

DOROTEA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei, alături de alte sfinte; atribut: coșuleț cu flori; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în absidă, pe peretele estic; atribut: coșuleț cu flori; începutul secolului al XV-lea.

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, pe peretele nordic al navei; atribute: copilul Iisus și coșuleț cu flori; începutul secolului al XV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele navei sudice; alături de alte sfinte încadrînd Fecioara cu pruncul; atribut: coșuleț; mijlocul secolului al XV-lea.

DUMNEZEU TATĂL (vezi și TREIMEA)

— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele nordic; integrat compoziției *Răstignirea* — în zona superioară; reprezentat potrivit viziunii lui Ioan din Patmos, cu sabie în gură și candelabre; 1445 (autor: Johannes de Rosenau).

— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor, pe boltă (azi sub var); secolul al XV-lea.

## E

ECATERINA DIN ALEXANDRIA

— *Drăușeni* (jud. Brașov), biserica evanghelică fortificată, pe peretele sudic al navei centrale este reprezentată legenda sfintei Ecaterina: Confruntarea cu Maxențiu, Discuția cu cei cincizeci de filozofi (inscripție în minuscule gotice: *S(anc)ta Catherina o vero respondit*), Escortarea spre locul torturii, Martiriul filozofilor, Flagelarea, Zdrobirea cu roata ; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă (reprezentată în picioare); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei alături de alte sfinte, atribute: roata și spada; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sud-estic al absidei; atribut: roata; începutul secolului al XV-lea.

— *Sușeni* (jud. Mureș), biserica reformată (azi în ruină), picturi dispărute, copie în acuarelă la Budapesta (M.O.B.); secolul al XV-lea.

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, picturi dispărute (copii la Muzeul de istorie Cluj), figură în picioare; secolul al XV-lea.

— *Sighet* (jud. Maramureș), biserica reformată (azi demolată, picturi păstrate în copie la Muzeul din Sighet), în navă, pe peretele sudic, era legenda sfintei Ecaterina: Împăratul este oprit de sfîntă să asuprească pe țărani, Discuția cu filozofii, Arestarea, Torturarea, Pogorîrea Sfîntului Duh; Înmormîntarea, Despărțirea la mormînt; 1485(?).

— *Florești* (jud. Cluj), biserica romano-catolică.

ELENA

— *Otomani* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele nordic al navei (azi sub var), alături de alte sfinte; secolul al XIV-lea(?).

— *Sighet* (jud. Maramureș), biserica reformată (azi demolată, copii după picturi la Muzeul din Sighet); în cadrul compoziției *Descoperirea sfintei cruci*; 1485(?).

ELISABETA A UNGARIEI

— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, în navă (azi sub var); secolul al XV-lea.

EMERIC (vezi și REGII SFINȚI AI UNGARIEI)

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic al navei, alături de regii Ștefan și Ladislau; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sudic al corului, alături de regii Ștefan și Ladislau; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată (fostă ortodoxă); pe peretele absidei alături de regii Ștefan și Ladislau; primul sfert al secolului al XV-lea.

EPISCOP (reprezentări de sfinți episcopi)

— *Sîngeorgiul de Pădure* (jud. Mureș), biserica reformată, la exterior, pe latura de sud-est a absidei; prima jumătate a secolului al XIV-lea.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în absidă; sfinții episcopi binecuvîntînd; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe pereții absidei, mai mulți sfinți episcopi; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, în partea sudică a arcului triumfal; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Oradea* (jud. Bihor), vechea catedrală romano-catolică (dispărută), fragment de pictură murală reprezentînd un sfînt episcop păstrat în Muzeul din Esztergom (Ungaria); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Cristurul Secuiesc* (jud. Harghita); biserica unitariană, în navă, pe peretele nordic; figură degradată; sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Ocna Sibiului* (jud. Sibiu), biserica reformată, pe intradosul unui arc către nava laterală sud, 1522.

ERASMUS
— *Abrud* (jud. Alba), biserica romano-catolică (distrusă cu ocazia revoluţiei din 1848); o reprezentare a sfîntului Erasmus exista în navă pe peretele sudic; secolul al XV-lea(?).
— *Sighişoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică „din deal"; pe peretele navei nordice: Erasmus înfăţişat ca episcop. Martiriul sfîntului Erasmus (călăul este în costum turcesc de epocă); 1483—1488.

EVANGHELIŞTII
În afara reprezentării lor în cadrul cortegiilor de apostoli sau ca figuri izolate, evangheliştii apar, prin simbolurile lor (Ioan cu vulturul, Matei cu îngerul, Luca cu taurul, Marcu cu leul), în cadrul mai multor compoziţii, de regulă însoţind imaginea lui *Iisus în glorie* (*Majestas Domini*).
— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică; în absidă, pe boltă, cele patru simboluri încadrează mandorla lui *Iisus în glorie*; sfîrşitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea.
— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir; în absidă, pe boltă, cele patru simboluri încadrează mandorla lui *Iisus în glorie*; către 1375.
— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în capela sudică, pe boltă; se mai păstrează doar simbolul lui Ioan (vulturul) într-un medalion patrulob; la origine, cele patru medalioane cu simbolurile evangheliştilor încadrau mandorla lui *Iisus în glorie*; către sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe boltă; simbolurile celor patru evanghelişti acompaniază *Doctorii bisericii catolice* (vezi acest titlu).
— *Mediaş* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, capela din turnul Mariei, pe boltă; trunchiuri umane cu cap de simbol — în medalioane — încadrează imaginea *Mielului mistic*; primul sfert al secolului al XVI-lea.
— *Goganvarolea* (jud. Mureş), biserica reformată, pe plafonul casetat al navei apăreau simbolurile evangheliştilor — pictură cu caracter renascentist; primul sfert al secolului al XVI-lea.

## F

FABIAN (?)
— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, în capela de sud-est, pe peretele nordic, alături de sf. Sebastian; are coroană triplă şi monstranţă; stil renascentist-italienizant; începutul secolului al XVI—lea.

FRANCISC
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic, alături de sf. Dominic, stil gotic internaţional de curte, sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Deva* (jud. Hunedoara), biserica reformată, astăzi demolată, pictură semnalată în cor; începutul secolului al XV-lea.
— *Sebeş* (jud. Alba), capela Sf. Iacob, în navă pe peretele nordic; asistat de două personaje, sf. Francisc binecuvîntează o femeie — fragment dintr-o compoziţie; primul sfert al secolului al XV-lea.
— *Cioboteni* (jud. Harghita), biserica fostei mănăstiri franciscane; pe cale documentară se ştie că pe faţada vestică se afla o *Răstignire*, crucifixul fiind încadrat de Maria, Ion şi Francisc; o inscripţie data această pictură în 1448.
— *Sighişoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică din deal, pe bolta de la parterul turnului-clopotniţă, mici scene evocînd momente din viaţa sfîntului; 1488.

## G

GALLUS episcop
— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic; reprezentat cu tiară şi cîrjă, inscripţie GALL(US); 1419.

GENEZA
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele nordic, registrul superior: Despărţirea întunericului de lumină; Crearea aştrilor; Facerea vegetaţiei; Facerea păsărilor, peştilor şi animalelor terestre, crearea Evei; Eva şi Adam în paradis; Păcatul originar; Alungarea din paradis: Părăsirea paradisului; Adam lucrează pămîntul, Eva alăptează; Jertfa lui Abel; Cain ucide pe Abel; Remuşcările lui Cain(?); mijlocul secolului al XIV-lea (din cauza refacerii acoperişului, zona superioară a picturilor a fost retezată).

GERARD episcopul de Cenad
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic, alături de sfinţii regi ai Ungariei (vezi acest titlu).

GHEORGHE
— *Alma pe Tîrnavă* (jud. Sibiu), biserica reformată, în cor, pe peretele sudic, reprezentat călare în luptă cu balaurul; mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Iermata Neagră* (jud. Arad), biserica reformată, în navă, picturi dispărute (păstrate în copii), atribuite, pe baza unor inscripţii, lui Dyonisius Veer; a doua jumătate a secolului al XIV-lea(?).

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic; reprezentat călare în luptă cu balaurul, stil gotic internaţional de curte; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Sighișoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică din deal, pe peretele navei laterale nordice; ciclu de patru scene, din care s-au păstrat numai trei: Angajarea luptei cu balaurul; Lupta; Balaurul învins este adus în cetate, fiind legat cu centura domniţei; 1483—1488.

— *Sighet* (jud. Maramureş), fostă biserică reformată (demolată — picturi păstrate în copii), în cor, pe peretele sudic; 1485(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor", pe peretele estic; reprezentat în picioare; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Goganvarolea* (jud. Mureş), biserica reformată, pe plafonul casetat al navei; reprezentat călare în luptă cu balaurul; pictură de stil renascentist; primul sfert al secolului al XVI-lea.

GRIGORE CEL MARE vezi DOCTORII BISERICII CATOLICE

## I

IACOB CEL MARE

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă, pe peretele vestic; fragment dintr-o scenă, inscripţia JACOBUS; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Dorolț* (jud. Cluj), biserica reformată, în navă, pe peretele nordic; reprezentat în picioare, cu traistă şi toiag de pelerin, ţine mîna dreaptă pe capul unui donator îngenuncheat; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în capela incintei fortificate, pe boltă; reprezentat în picioare cu scoică şi toiag de pelerin; al treilea sfert al secolului al XV-lea.

IEREMIA

— *Ighișul Nou* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă, pe peretele nordic (azi sub var), desemnat printr-o inscripţie cu caractere gotice; secolul al XV-lea(?).

IERONIM vezi DOCTORII BISERICII CATOLICE

IERUSALIMUL CERESC

— *Ghimbav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe pereţii corului şi absidei erau reprezentate Sfînta Treime şi ample cortegii de sfinţi şi sfinte (picturi în prezent acoperite cu var); începutul secolului al XVI-lea(?).

ÎNGERI

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, pe peretele sudic; doi îngeri încadrau imaginea *Anei întreite*; picturi degradate, azi acoperite cu var; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Otomani* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, pe peretele nordic, capete de îngeri; sfîrşitul secolului al XIV-lea(?).

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureş), biserica reformată, în absidă; doi îngeri cu lăute încadrează imaginea *Anei întreite cu fericitele neamuri*; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Oaia* (jud. Mureş), biserica reformată, în navă, pe peretele nordic, doi îngeri încadrează figura lui Iisus Hristos (pictură sub var); secolul al XIV—XV-lea(?).

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureş), biserica reformată, în cor (picturi distruse, copii la Muzeul de istorie din Cluj); încadraţi în medalioane patrulobate, îngerii erau reprezentaţi cu filactere sau sunînd din trompete — aluzie la *Judecata de apoi* (alăturat era reprezentată *Parabola celor zece fecioare*); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, deasupra arcului triumfal, spre vest; îngeri cu instrumentele patimilor (rest dintr-o *Judecată de apoi*(?) — în prezent aproape complet degradată); mijlocul secolului al XV-lea(?).

— *Sighișoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică „din deal", deasupra arcului triumfal, spre vest, doi îngeri susţin „*Mandylionul*"; 1483 (pictură atribuită lui „Valentinus pictor").

— *Sighet* (jud. Maramureş), fosta biserică reformată — azi demolată; în navă; a fost salvat un cap de înger; 1485.

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor"; pe peretele de est doi îngeri încadrează *Mandylionul*; pe peretele de vest, doi îngeri încadrează mandorla lui Iisus judecător, un alt înger apare în faţa porţii paradisului; pe peretele nordic, o figură izolată de înger de mari dimensiuni; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe latura de sud-est a absidei la exterior; trei îngeri asistă la supliciul *Răstignirii*; circa 1535—1544.

INSCRIPŢII DE DONATOR SAU DE MEŞTER

— *Drăușeni* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele sudic; pe chenarul superior al legendei sfintei Ecaterina, inscripţie cu minuscule gotice: *Magister S*... (urmează un stîlp adosat ulterior); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în absida altarului, pe peretele sudic; inscripţie cu caractere chirilice însoţind autoportretul unui pictor în costum de tîrgoveţ occidental: "... Гроѕне мещер ѧнѕаннишѧ є писалꙗ црквово al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Iermata Neagră* (jud. Arad), biserica reformată; inscripţie dispărută: *(In hono)rem b(ea)te M(arie) v(ir)ginis fi(cri fe)cit Dyonis(:)us Veer: Egidius de Des*; secolul al XIV-lea(?).

*Băgaciu* (jud. Mureş), biserica evanghelică, pe latura de nord-est a absidei, pe un chenar, inscripţie cu majuscule gotice: + ISTUD OPUS PERFECIT JOHEANES (SIC!) PLEBANUS; secolul al XIV-lea(?).

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă, pe latura de sud, pe un steag, în cadrul compoziţiei *Conversiunea sfîntului Pavel*, inscripţie cu minuscule gotice: *hoc op(u)s f(e)c(i)t d(e)pingere seu pr(o?)para(r)e mag(is)t(er) Paul(u)s fili(u)s Stephani d(e) Ung an(n)o. d(omi)ni. m(illesi)mo. CCCC°.X.nono*: *Scripto scribebat et pulc(h)ram puella (m) i(n) mente tenebat.*

— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în capela funerară sînt mai multe inscripţii parţial degradate, parţial acoperite cu var, încă nedescifrate; al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Cincu Mare* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele nordic, o inscripţie lungă, foarte degradată; secolul al XV-lea(?).

— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic, sub scena *Răstignirii*, se află inscripţia: HOC OPUS FECIT MAGISTER JOHANNES DE ROZENAW AN(N)O D(OMI)NI MIL(L)ESIMO QUADRINGETESIMO XLV.

— *Cioboteni* (jud. Harghita), biserica fostei mănăstiri franciscane, pe peretele vestic, sub scena *Răstignirii*, se afla inscripţia: AD HONOREM DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI MCCCC XXXXVIII (dispărută).

— *Sighet* (jud. Maramureş), fosta biserică reformată (azi demolată); în navă, pe peretele nordic, lîngă un înger, inscripţia: *Damianus cum amica sua formosa Maria pulchra sponsa, incarnationis Domini MCCCCLXXXV.*

— *Sighişoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică „din deal", inscripţie pictată pe bolta turnului vestic: *1488 ... huius opifex Jacobus Kendlinger de S. Wolfg(ang)".*

— *Ocna Sibiului* (jud. Sibiu), biserica reformată, în nava centrală, pe peretele nordic, inscripţie cu majuscule lapidare: MARTINUS MAKRAY RACIONISTA WYZAKNENSIS 1522 FIERI FECIT P(ICTOR) WINCE(N)CIU(S) P(INXIT); pe peretele de deasupra arcului triumfal, inscripţie cu majuscule lapidare (acelaşi scris cu cel dintii): FIERI FECIT GREGORI(US) L(ITE)RATUS RO(?)NISTA WYZAKNEN(SI)S.

IOAN BOTEZĂTORUL

— *Curciu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică; este amintită o reprezentare a *Tăierii capului sf. Ioan Botezătorul*; 1460—1480(?)

— *Mediaş* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, capela din turnul Mariei, peretele estic, figură în picioare; începutul secolului al XVI-lea.

IOAN EVANGHELISTUL vezi APOSTOLII şi EVANGHELIŞTII

ION AL MILELOR

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir; în absida altarului peretele estic; (ca episcop), al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

IONAS

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic; reprezentat ieşind din gura balenei; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

IISUS HRISTOS

a) *Ciclul cristologic* (scene din viaţa şi minunile lui Iisus Hristos). Ca rezultat al distrugerilor cauzate de iconoclasmul reformei, în Transilvania nu s-au păstrat decît puţine reprezentări ale ciclului cristologic; în cele mai multe cazuri este vorba despre fragmente şi scene izolate. Din datele de care dispunem (material concret sau mărturii scrise) se poate conchide că cele mai importante reprezentări ale ciclului cristologic — cu particulară atenţie asupra patimilor — au fost realizate în următoarele monumente:

— biserica romano-catolică din *Ghelniţa* (jud. Covasna) — *Intrarea în Ierusalim, Cina de taină, Spălarea picioarelor, Prinderea lui Iisus, Flagelaţia, Iisus pe cruce, Învierea* — al doilea sfert al secolului al XIV-lea;

— biserica evanghelică din *Mălîncrav* (jud. Sibiu), aici s-au păstrat două cicluri, unul în nava centrală pe peretele nordic, datînd din anii de mijloc ai secolului al XIV-lea *(Bunavestire, Vizitaţia, Naşterea lui Iisus, Anunţarea păstorilor, Închinarea magilor, Irod porunceşte uciderea pruncilor, Uciderea pruncilor, Fuga în Egipt, Prezentarea la templu*, scenă distrusă, *Cina de taină, Prinderea lui Iisus, Judecata la Ana, Judecata la Caiafa, Biciuirea la stîlp, Judecata la Irod, Încoronarea cu spini, Judecata la Pillat, Purtarea crucii, Crucificarea, Iisus pe cruce, Înţeparea cu suliţa, Coborîrea de pe cruce, Pietà, Punerea în mormînt, Învierea, Noli me tangere, Necredinţa lui Toma, Înălţarea)*, şi al doilea ciclu datînd din ultimii ani ai secolului al XIV-lea, care se află pe peretele nordic şi pe bolta corului *(Bunavestire, Naşterea, Prezentarea la templu, Spălarea picioarelor, Cina de taină, Rugăciunea din grădina Ghetsimani* şi *Prinderea lui Iisus, Judecata la Ana şi la Caiafa, Biciuirea, Încoronarea cu spini, Purtarea crucii, Iisus pe cruce, Plata lui Iuda, Iuda spînzurat, Învierea, Noli me tangere, Învierea, Înălţarea)*;

— biserica romano-catolică din *Vlaha* (jud. Cluj), aici s-au păstrat cîteva scene pe peretele nordic al navei *(Răstignirea, Plîngerea lui Iisus)* şi în cor *(Răstignirea, Vir dolorum)*, toate datînd din al treilea sfert al secolului al XIV-lea;

— fosta biserică reformată din *Deva* (jud. Hunedoara), azi demolată, s-au păstrat fragmente şi fotografii *(Prezentarea la templu)* care permit datarea la începutul secolului al XV-lea;

biserica unitariană din *Chilieni* (jud. Covasna), pînă la sfîrşitul secolului trecut mai puteau fi văzute cîteva scene din ciclul patimilor, databile în secolul al XV-lea *(Cina de taină, Prinderea lui Iisus)*, ulterior acoperite cu var;

— biserica reformată din *Suşeni* (jud. Mureş), monument în stare de ruină avansată, au fost identificate fragmente de picturi datînd cu probabilitate din secolul al XV-lea *(Coborîrea de pe cruce, Înălţarea)*,

— biserica reformată din *Vişta* (jud. Cluj), picturile, databile în secolul al XV-lea, sînt acoperite cu var *(Uciderea pruncilor, Fuga în Egipt, Cina de taină, Muntele Măslinilor, Răstignirea)*,

— biserica evanghelică din deal din *Sighişoara* (jud. Mureş), în nava laterală sudică, resturi dintr-o friză cu scene din patimi *(Batjocorirea lui Iisus, Drumul spre Golgota)*; 1488;

— biserica evanghelică din *Cisnădie* (jud. Sibiu), în cor, pe pereţii de sud şi de nord se păstrează fragmente de scene datînd de la sfîrşitul secolului al XV-lea *(Închinarea magilor, Prezentarea la templu, Cina de taină, Iisus pe cruce, Coborîrea de pe cruce, Punerea în mormînt, Înălţarea)*;

— biserica evanghelică din *Rîşnov* (jud. Braşov), pe peretele nordic al corului se păstrează un ansamblu datat 1500 *(Cina de taină, Judecata lui Pilat, Purtarea crucii, Iisus pe cruce, Coborîrea de pe cruce, Punerea în mormînt, Învierea*;

— biserica reformată din Ocna Sibiului (jud. Sibiu), pe peretele nordic al navei centrale şi deasupra arcului triumfal fragmente de scene din ciclul patimilor datate 1522 *(Prinderea lui Iisus, Răstignirea)*;

— biserica evanghelică din *Dîrlos* (jud. Sibiu), pe faţadele corului şi absidei se păstrează scene şi fragmente din ciclul patimilor databile 1535—1544 *(Prinderea lui Iisus, Răstignirea, Coborîrea de pe cruce)*.

b) *Scene din ciclul cristologic*

NAŞTEREA LUI IISUS

— *Şisterea* (jud. Bihor), biserica reformată, picturi acoperite cu var; datate în principal în secolele XIV—XV.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă, pe peretele nordic, mijlocul secolului al XIV-lea; în cor, pe boltă, sfîrşitul secolului al XIV-lea.

BAIA PRUNCULUI

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă, pe peretele sudic; cel de-al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe boltă, integrată compoziţiei *Naşterea lui Iisus*; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

ANUNŢAREA PĂSTORILOR

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă, pe peretele nordic, mijlocul secolului al XIV-lea.

ÎNCHINAREA MAGILOR

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă, pe peretele nordic, mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Bistriţa* (jud. Bistriţa-Năsăud), biserica ortodoxă fostă minorită, a avut în vechea sacristie o reprezentare a *Închinării magilor*, astăzi dispărută; databilă, în funcţie de fragmentele de picturi existente, în ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe boltă; sfîrşitul secolului al XIV-lea; pe faţada corului (azi dispărută); probabil aceeaşi epocă.

— *Şisterea* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă (sub var); secolele XIV—XV(?).

— *Valea Crişului* (jud. Covasna), biserica romano-catolică; în navă (sub var); secolele XIV—XV(?).

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (azi demolată), în cor; începutul secolului al XV-lea.

— *Rugăneşti* (jud. Harghita) biserica reformată, pe peretele nordic al navei; primul sfert al secolului al XV-lea (descoperire recentă).

— *Cricău* (jud. Alba), biserica reformată, pe faţada nordică a corului (odinioară în sacristie), pictură degradată; secolul al XV-lea.

— *Abrud* (jud. Alba), fosta biserică romano-catolică (demolată), pe peretele sudic al absidei; imaginea era însoţită de inscripţii pictate cu caractere chirilice; secolul al XV-lea(?).

— *Bratei* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în absidă, pe latura de nord-est; datată 1481.

— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe latura nordică; al patrulea sfert al secolului al XV-lea.

— *Braşov* (jud. Braşov), Biserica Neagră, la exterior, pe faţada sudică, deasupra portalului de sud-vest (scenă degradată); ultimul sfert al secolului al XV-lea.

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor", pe latura sud; începutul secolului al XVI-lea.

— *Daia* (jud. Harghita), biserica reformată, în navă (acoperită cu var), primul sfert al secolului al XVI-lea.

IROD PORUNCEȘTE UCIDEREA PRUNCILOR

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele nordic; mijlocul secolului al XIV-lea.

UCIDEREA PRUNCILOR

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele nordic; mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată (picturi sub var — copii în acuarelă și fotografii); secolul al XV-lea.

FUGA ÎN EGIPT

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală, pe peretele nordic; mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată (picturi sub var, copii în acuarelă și fotografii); secolul al XV-lea.

PREZENTAREA LA TEMPLU

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Cricău* (jud. Alba), biserica reformată, în navă pe peretele sudic; a doua jumătate a secolului al XIV-lea.
— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă pe peretele sudic (azi sub var); sfîrșitul secolului la XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta corului; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (astăzi demolată); începutul secolului al XV-lea.
— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele nordic; ultimul sfert al secolului al XV-lea.

IISUS LA 12 ANI ÎN TEMPLU

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală pe peretele nordic (astăzi sub var); mijlocul secolului al XIV-lea.

ÎNVIEREA LUI LAZĂR

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (astăzi demolată); începutul secolului al XV-lea.

INTRAREA ÎN IERUSALIM

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Delnița* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, pe fațada sudică a navei (parțial acoperită cu var); mijlocul secolului al XV-lea.

SPĂLAREA PICIOARELOR

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele nordic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

CINA DE TAINĂ

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei (azi sub var); mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Cricău* (jud. Alba), biserica reformată, pe peretele sudic al corului; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată (picturi sub var, copii în acuarelă și fotografii); secolul al XV-lea.
— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic (azi sub var), secolul al XV-lea (1497 ?).
— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică în cor, pe peretele sudic; al patrulea sfert al secolului al XV-lea.
— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic; 1500.
— *Ocna Sibiu* (jud. Sibiu), biserica reformată, deasupra arcului triumfal; 1522, pictor Vincencius.

RUGĂCIUNEA DE PE MUNTELE MĂSLINILOR (DIN GRĂDINA GHETSIMANI)

— *Drăușeni* (jud. Brașov), biserica evanghelică, semnalată în navă pe latura vestică, sub var; al treilea sfert al secolului al XIV-lea(?).
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Oaia* (jud. Mureș), biserica reformată, identificare ipotetică; secolul al XV-lea(?).
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată (picturi sub var, copii în acuarelă și fotografii); secolul al XV-lea(?).

PRINDEREA LUI IISUS — SĂRUTUL LUI IUDA

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă, pe peretele nordic; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă, pe peretele nordic, mijlocul secolului al XIV-lea; în cor, pe peretele nordic (combinată cu *Rugăciunea de pe munte*), sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic (azi sub var), secolul al XV-lea (1497 ?).

— *Ocna Sibiului* (jud. Sibiu), biserica reformată, pe peretele nordic al navei centrale (parțial acoperită cu var); 1522, pictor Vincencius.

— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe fațada sudică a corului; 1535—1544.

JUDECATA LA ANA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; pe peretele nordic al corului (combinată cu *Judecata la Caiafa*); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

JUDECATA LA CAIAFA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; pe peretele nordic al corului (combinată cu *Judecata la Ana*), sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele nordic al capelei de sud-vest; circa 1420—1430.

BICIUIREA LA STÎLP (FLAGELAȚIA)

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; pe peretele nordic al corului, sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată fostă ortodoxă, în absidă (azi sub var); circa 1420(?).

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, peretele nordic al capelei de sud-vest; circa 1420—1430.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe bolta de la parterul turnului vestic; 1488.

— *Tîrgu-Mureș (jud. Mureș)*, biserica reformată (fostă minorită), în timpanul portalului sudic; începutul secolului al XVI-lea.

JUDECATA LA IROD

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea.

ÎNCORONAREA CU SPINI

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; pe peretele nordic al corului, sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele nordic al capelei de sud-vest; circa 1420—1430.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe bolta de la parterul turnului vestic; 1488.

JUDECATA LA PILAT

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Curciu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic (fragment); al treilea sfert al secolului al XV-lea(?).

— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului; 1500.

— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe fațada estică a absidei (foarte degradată); 1535—1544.

ECCE HOMO

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe fațada sudică a navei (fragment); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în absidă pe latura de sud-est; începutul secolului al XV-lea.

— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului (integrat compoziției *Răstignirea*), însoțit de inscripția „Humilitas"; 1445.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe bolta de la parterul turnului vestic; 1488.

ÎMPĂRȚIREA VEȘMINTELOR

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică din deal, pe bolta de la parterul turnului vestic; 1488.

DRUMUL CRUCII (PURTAREA CRUCII; DRUMUL SPRE GOLGOTA)

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; pe peretele nordic al corului, sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului; 1500.

CRUCIFICAREA (FIXAREA PE CRUCE)

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.

RĂSTIGNIREA (IISUS PE CRUCE)

— *Homorod* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în vechiul cor, pe peretele sudic (foarte degradată); în jurul anului 1300.

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Vlaha* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, în absidă pe latura de est și în navă pe peretele nordic ; ambele din ultimul sfert al secolului al XIV-lea.
— *Cricău* (jud. Alba), biserica reformată, în navă pe peretele sudic, ultimul sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului ; sfîrşitul secolului al XIV-lea.
— *Tilcagd* (jud. Bihor), biserica reformată, la exterior, pe fațada sudică a navei (fragmente) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea(?).
— *Moacșa* (jud. Covasna), fosta biserică reformată (demolată) ; secolul al XIV-lea(?).
— *Mărtiniș* (jud. Harghita), fosta biserică unitariană (demolată), pe peretele nordic al corului ; secolul al XIV-lea(?).
— *Șisterca* (jud. Bihor), biserica reformată, picturi sub var în absidă ; secolele XIV—XV (?).
— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în vechiul cor pe peretele nordic, cu donator ; circa 1420.
— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele nordic al capelei de sud-vest, 1420—1430 ; pe peretele navei sudice (fragment), mijlocul secolului al XV-lea.
— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului ; 1445, pictor Johannes de Rozenaw.
— *Ciboteni* (jud. Harghita), biserica fostei mănăstiri franciscane, la exterior, pe fațada vestică ; 1448 (dispărută).
— *Delnița* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, la exterior pe fațada sudică ; mijlocul secolului al XV-lea.
— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, capela funerară, pe peretele estic ; al treilea sfert al secolului al XV-lea.
— *Mihăileni* (jud. Harghita), biserica romano-catolică ; descoperire recentă ; încă nestudiată.
— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului ; ultimul sfert al secolului al XV-lea.
— *Sighet* (jud. Maramureș), fosta biserică reformată (demolată), în nava centrală ; 1485.
— *Hălchiu* (jud. Brașov), biserica evanghelică, fațada corului, deasupra sacristiei (resturi) ; 1498(?).
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată (azi sub var, copii în acuarelă şi fotografii) ; secolul al XV-lea(?).
— *Vînători* (jud. Arad), biserica reformată, în timpanul portalului vestic al navei (sub turnul clopotniță) ; secolul al XV-lea(?).
— *Beșinău* (jud. Covasna), biserica reformată, pe peretele sudic al navei ; secolul al XV-lea(?).
— *Sebeș-Alba* (jud. Alba), biserica evanghelică, în absidă pe latura estică (fragmente) ; secolul al XV-lea.
— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic ; 1500.
— *Mediaș* (jud. Sibiu), casa parohială a bisericii evanghelice (fragmente) ; începutul secolului al XVI-lea.
— *Ocna Sibiului* (jud. Sibiu), biserica reformată, în nava centrală pe peretele nordic (fragment) ; 1522, pictor Vincencius.
— *Cetatea de Baltă* (jud. Alba), biserica evanghelică, în navă, pe peretele vestic (azi sub var) ; 1525.
— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, la exterior, pe latura de sud-est a absidei ; 1535—1544.

ÎNȚEPAREA CU SULIȚA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei ; mijlocul secolului al XIV-lea.

IUDA PRIMIND ARGINȚII TRĂDĂRII

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, peretele nordic (în combinație cu *Iuda spînzurat*) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Ocna Sibiului* (jud. Sibiu), biserica reformată, în nava centrală pe peretele nordic ; 1522.

IUDA SPÎNZURAT

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, peretele nordic (în combinație cu *Iuda primind arginții trădării*) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

COBORÎREA DE PE CRUCE

— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în vechiul cor, pe peretele sudic (foarte degradată), în jurul anului 1300.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în navă pe peretele nordic ; mijlocul secolului al XIV-lea.
— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele nordic ; ultimul sfert al secolului al XV-lea.
— *Sușeni* (jud. Mureș), fosta biserică reformată (azi în ruină, picturi distruse, copii în acuarelă) ; secolul al XV-lea(?).
— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic ; 1500.
— *Cetatea de Baltă* (jud. Alba), biserica evanghelică, pe bolta de la parterul turnului vestic (azi sub var) ; 1525.

PLÎNGEREA LUI IISUS (PIETÀ).

— *Homorod* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în vechiul cor, pe peretele sudic (foarte degradată) ; în jurul anului 1300.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale ; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în vechiul cor, pe peretele nordic; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Vlaha* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, în navă, pe peretele nordic; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mărtiniș* (jud. Harghita), fosta biserică unitariană (demolată), în cor pe peretele nordic; secolul al XIV-lea(?).

— *Florești* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, la exterior, deasupra portalului sudic (fragmente); al doilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Rapoltul Mare* (jud. Hunedoara), biserica reformată, pe peretele nordic al navei; mijlocul secolului al XV-lea.

— *Suat* (jud. Cluj), biserica unitariană, pe piciorul sudic al arcului triumfal, către navă; mijlocul secolului al XV-lea.

PUNEREA ÎN MORMÎNT

— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în vechiul cor pe peretele sudic (foarte degradată); în jurul anului 1300.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele nordic al corului; ultimul sfert al secolului al XV-lea.

— *Rîșnov* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în cor, peretele nordic; 1500.

ÎNVIEREA

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă pe piciorul sudic al arcului triumfal; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; peretele nordic al corului, sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Rîșnov* (jud. Braşov), biserica evanghelică, peretele nordic al corului; 1500.

NOLI ME TANGERE

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; peretele nordic al corului, sfîrşitul secolului al XIV-lea.

NECREDINȚA LUI TOMA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată, fostă ortodoxă (picturi în prezent sub var, pronunțate caractere bizantine); cca. 1420.

ÎNĂLȚAREA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele nordic al navei centrale, mijlocul secolului al XIV-lea; latura nord-estică a absidei, sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Sușeni* (jud. Mureş), fosta biserică reformată (în ruină, picturi fragmentare, copii în acuarelă); secolul al XV-lea(?).

— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele nordic al corului; ultimul sfert al secolului al XV-lea.

*Alte reprezentări*

ARMA CHRISTI

— *Sighișoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică, „din deal", pe peretele nordic al corului (instrumentele patimilor străjuite de un înger); sfîrşitul secolului al XV-lea.

— *Sîntimbru* (jud. Alba), biserica reformată, pe latura de nord-est a absidei (în combinație cu *Vir dolorum*); sfîrşitul secolului al XV-lea.

DEISIS (a se vedea şi *Iisus în glorie*)

— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în timpanul portalului vestic (foarte degradată); secolul al XVI-lea(?).

IISUS ÎN GLORIE (*MAJESTAS DOMINI*)

— *Homorod* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în vechiul sanctuar, pe bolta absidei (reprezentat în tetramorf, combinat cu *Deisis*), în jurul anului 1300.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, pe bolta altarului; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, pe bolta capelei sudice (în tetramorf); către sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Sușeni* (jud. Mureş), fosta biserică reformată (azi ruinată), imagine distrusă (copie în acuarelă); secolul al XV-lea(?).

— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, pe bolta capelei funerare, parțial acoperită cu var; al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Sînvăsîi* (jud. Mureş), biserica unitariană, în cor pe boltă (azi sub var); 1496—1497(?).

— *Sighet* (jud. Maramureş), fosta biserică reformată (demolată), pe un stîlp; 1505(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta capelei din „turnul catolicilor"; primul sfert al secolului al XVI-lea.

MANDYLION (NĂFRAMA VERONICA, VOLTO SANTO)

— *Vlaha* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, pe latura de est a absidei; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, peretele nordic al navei; începutul secolului al XV-lea.
— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică din deal, deasupra arcului triumfal (ţinut de doi îngeri); 1483.
— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor", pe peretele estic; primul sfert al secolului al XVI-lea.

MIELUL MISTIC
— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe o cheie de boltă în cor, primul sfert al secolului al XV-lea; pe bolta capelei din turnul Mariei (reprezentat în tetramorf), primul sfert al secolului al XVI-lea.

VIR DOLORUM (IISUS AL MILELOR, IISUS ÎN MORMÎNT)
— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, peretele de răsărit al absidei, în timpanul portalului vestic; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Sîntimbru* (jud. Harghita), capela Sf. Margareta, pe peretele nordic (între Maria și Ion Botezătorul); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Vlaha* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, pe latura de est a absidei; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.
— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului și pe latura de est a absidei; sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele de nord-est al absidei; începutul secolului al XV-lea.
— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului (integrat *Răstignirii*); **1445**.
— *Sîntimbru* (jud. Alba), biserica reformată, pe latura de nord-est a absidei (pe fond cu instrumentele patimilor, între doi îngeri); sfîrșitul secolului al XV-lea.
— *Goganvarolea* (jud. Mureș), biserica reformată, pe plafonul casetat al navei; primul sfert al secolului al XVI-lea.

DIVERSE REPREZENTĂRI ALE LUI IISUS
— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă pe peretele sudic (figură în picioare alături de alți sfinți); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Bistrița* (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ortodoxă, fostă minorită, la exterior, pe latura sudică a corului (odinioară în sacristie), în cadrul tabloului votiv, binecuvîntînd pe donator; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.
— *Cisnădioara* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, se amintește existența unei figuri a lui Iisus Hristos în cor; secolele XIV—XV(?).
— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe o cheie de voltă în cor; începutul secolului al XVI-lea.
— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în absidă, pe latura de nord (în bust, binecuvîntînd, azi sub var); începutul secolului al XVI-lea.

J

JOCURILE DRAGOSTEI
— *Hunedoara* (jud. Hunedoara), castelul Corvineștilor, în loggia lui Matei (mai multe scene — au fost interpretate și ca o reprezentare a genealogiei lui Iancu de Hunedoara); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

JUDECATA DE APOI
— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele sudic (în centru Iisus cu săbii în gură, în mandorlă susținută de patru îngeri, de o parte și de alta Maica ocrotitoare și Ioan Botezătorul; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.
— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în navă, deasupra arcului triumfal (Iisus în mandorlă, doi îngeri, Adam și Eva, Maica ocrotitoare, Petru cu ceata drepților, Mihail alungă păcătoșii, Învierea morților), ultimul sfert al secolului al XIV-lea; în capela sudică, peretele nordic (Iisus în mandorlă, fragmente din paradis și din infern); ultimul sfert al secolului al XIV-lea.
— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, deasupra arcului de triumf (păstrată fragmentar, se mai văd șase apostoli asistați de patru îngeri cu instrumentele patimilor, arhanghelul Mihail izgonește un grup de păcătoși); sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în navă pe peretele vestic (fragmente din grupul apostolilor); sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Sînpetru* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele estic al capelei funerare (Iisus pe tron, Ioan Botezătorul și Petru conduc ceata credincioșilor, Maica Domnului încoronată conduce ceata fecioarelor, Mihail alungă dracii); sfîrșitul secolului al XIV-lea.
— *Mărtiniș* (jud. Harghita), fosta biserică unitariană (demolată), în navă pe peretele sudic (se mai păstrau fragmente din infern și Petru deschizînd poarta paradisului); picturi atribuite secolului al XIV-lea.
— *Hodoș* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, sub var (au fost semnalate fragmente din zona infernului); picturi atribuite secolului al XIV-lea(?)
— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, în navă, pe peretele nordic, registrul inferior (Iisus judecător cu săbii în gură, îngeri cu semnele patimilor, Maica Domnului și Ioan Botezătorul ca intercesori, apostolii, Maica ocrotitoare, învierea morților, ceata drepților, alungarea în iad); începutul secolului al XV-lea.

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (demolată), a fost menționată o reprezentare a *Judecății de apoi*; databilă la începutul secolului al XV-lea.

— *Valea Crișului* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă (actualmente acoperită cu var); începutul secolului al XV-lea(?).

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele sudic al capelei sud-vestice (fragmente, Iisus în mandorlă cu sabie în mînă, Maria și Ioan Botezătorul ca intercesori); 1420—1430.

— *Suat* (jud. Cluj), biserica unitariană, în navă, pe peretele nordic (compoziție circulară păstrată fragmentar: Iisus în mandorlă, cei 12 apostoli, cete de îngeri, ceata drepților, învierea morților); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, deasupra arcului triumfal (fragmente; înger cu instrumentele patimilor și grupuri de sfinți, totul foarte șters); al treilea sfert al secolului al XV-lea(?); capela funerară, toată partea de vest (Iisus pe boltă, apostoli, cete de sfinți și de credincioși, chinurile iadului — se asociază *Parabola celor zece fecioare*); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, semnalată pe peretele sudic al navei (azi totul văruit); ar data din secolul al XV-lea.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe peretele estic al navei sudice (Iisus în mandorlă cu 7 raze, doi îngeri cu instrumentele patimilor, Maica Domnului și Ioan Botezătorul ca intercesori, apostoli, ceata mucenicilor, Petru și ceata drepților, izgonirea în iad); 1483—1488.

— *Teremia Mare* (jud. Timiș), fosta biserică reformată (demolată) ar fi posedat fragmente din *Judecata de apoi* (fotografii); secolul al XV-lea(?).

— *Ulieș* (jud. Harghita), biserica reformată, în navă, actualmente sub var: paradisul, infernul, purgatoriul; începutul secolului al XVI-lea(?).

— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în jurul arcului triumfal (actualmente sub var); începutul secolului al XVI-lea(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele vestic al capelei din „turnul catolicilor" (Iisus în mandorlă între doi îngeri, Maica Domnului și Ioan Botezătorul cu intercesori, arhanghelul Mihail alungă păcătoșii în gura Leviathanului, un înger primește pe cei drepți la poarta paradisului); primul sfert al secolului al XVI-lea.

## K

KHILIAN episcop

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, pe peretele sudic al navei (inscripție); 1419.

## L

LADISLAU regele sfînt al Ungariei

a) *Reprezentat izolat sau împreună cu ceilalți regi sfinți ai Ungariei, Ștefan și Emeric*

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă, pe peretele sudic (alături de Ștefan și Emeric); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele sudic (alături de Ștefan, Emeric și Ludovic al IX-lea cel sfînt); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată, în absidă (alături de Ștefan și Emeric); circa 1420.

— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe peretele nordic (integrat compoziției *Răstignirea lui Iisus*); 1445.

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (picturi distruse, copii la Muzeul de istorie din Cluj — reprezentat în picioare, cu lance), mijlocul secolului al XV-lea.

b) *Legenda lui Ladislau*

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei, zona superioară (solia la rege; binecuvîntarea; jurămîntul; marșul; bătălia de la Kerles; urmărirea cumanului; lupta; uciderea cumanului); al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, pe peretele nordic al navei în zona superioară (jurămîntul; plecarea la luptă — aceste scene sînt în prezent acoperite cu var, există fotografii —; bătălia de la Kerles; urmărirea cumanului; restul este distrus); mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Biborțeni* (jud. Covasna), biserica reformată, azi sub var, ar fi păstrat mai multe fragmente (plecarea la luptă; bătălia; urmărirea cumanului; odihna lui Ladislau); atribuite secolului al XIV-lea.

— *Moacșa* (jud. Covasna), fosta biserică reformată (azi demolată), ar fi păstrat cîteva fragmente (înfrîngerea și uciderea cumanului); atribuite secolului al XIV-lea.

— *Mărtiniș* (jud. Harghita), fosta biserică unitariană (demolată), posedase un ciclu foarte bogat (solia la rege; plecarea armatei; bătălia de la Kerles; fuga cumanului; urmărirea; lupta cu cumanul; uciderea cumanului și a încă trei bărbați?); picturi atribuite secolului al XIV-lea.

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană; pe peretele nordic al navei, în zona superioară (urmărirea cumanului, lupta cu cumanul și uciderea acestuia, odihna lui Ladislau); 1419.

— *Remetea* (jud. Bihor); biserica reformată fostă ortodoxă; este presupusă existența legendei pe peretele nordic, sub var; primul sfert al secolului al XV-lea(?).

— *Mihăileni* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, pe peretele nordic al navei sînt vizibile doar citeva mici fragmente (restul sub var) ; primul sfert al secolului al XV-lea(?).

— *Beșinău* (jud. Covasna), biserica reformată, pe peretele nordic al navei ; ar fi posedat un ciclu întreg (plecarea la luptă ; bătălia de la Kerles ; urmărirea cumanului ; lupta și uciderea acestuia — picturi distruse sau acoperite cu var) ; atribuite secolului al XV-lea.

— *Filia* (jud. Harghita), fosta biserică reformată (demolată în 1897), posedase mai multe scene (plecarea la luptă ; bătălia de la Kerles, urmărirea și uciderea cumanului, odihna lui Ladislau) ; atribuite secolului al XV-lea.

— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, pe peretele nordic al navei se află scene din legendă (acoperite cu var în 1887) ; atribuite fie secolului al XIV-lea, fie sfîrșitului secolului al XV-lea.

— *Fizeșul Gherlei* (jud. Cluj), biserica reformată, este presupusă existența legendei pe peretele nordic al navei, sub var.

— *Dej* (jud. Cluj), biserica reformată, este presupusă existența legendei pe peretele nordic al navei, sub var.

— *Afel* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe latura de nord a corului, la exterior — în podul sacristiei (odinioară în sacristie la etaj) este un fragment de bătălie — bătălia de la Kerles(?) ; secolul al XV-lea(?).

LAURENȚIU

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sudic al corului, reprezentat cu grătarul ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sușeni* (jud. Mureș), fosta biserică reformată (azi în ruină) ; secolul al XV-lea(?).

— *Beșinău* (jud. Covasna), biserica reformată, existase o reprezentare a martiriului (picturi dispărute) ; secolul al XV-lea(?).

LAZĂR învierea lui

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (demolată), amintită o asemenea scenă ; începutul secolului al XV-lea.

LUCIA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei (indicată prin inscripție) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

LUDOVIC AL IX-LEA CEL SFÎNT

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în nava sudică, pe fața unui stîlp (reprezentată în picioare, cu sceptru cu floare de crin) ; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, pe piciorul sudic al arcului triumfal, către absidă (așezat pe tron, cu sceptru cu floare de crin — parțial distrus) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sudic al corului (reprezentat în picioare alături de „sfinții regi ai Ungariei") ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Bistrița* (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ortodoxă, fostă minorită, la exterior pe latura de est a navei — — odinioară în sacristie (tînăr rege imberb așezat pe tron, are lance cu stegulet) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (picturi distruse, copii la Muzeul de istorie Cluj — era reprezentat așezat pe tron ; identificat uneori cu sfîntul rege Ștefan) ; mijlocul secolului al XV-lea.

## M

MAGDALENA

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe peretele nordic al corului (sfîntă cu vas, în față un donator îngenuncheat) ; 1483.

— *Brașov* (jud. Brașov), Biserica Neagră, pe latura de est a navei nordice (în blană de oaie, rugîndu-se lui Iisus Hristos, este asistată de îngeri) ; ultimul sfert al secolului al XV-lea).

MANDYLION vezi IISUS HRISTOS b

MARGARETA DIN ANTIOHIA

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele sudic al navei, fragmente din legendă ; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, pe peretele nordic al navei, reprezentare detaliată a legendei ; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Mărtiniș* (jud. Harghita), fosta biserică unitariană (demolată), posedase circa zece scene din legenda Margaretei, inclusiv martiriul ; picturi atribuite secolului al XIV-lea.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în nava sudică pe peretele exterior (reprezentată în picioare cu dragonul) ; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei (în picioare, cu dragonul) ; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Valea Crișului* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă au fost semnalate fragmente sub var ; sfîrșitul secolului al XIV-lea(?).

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele exterior al navei sudice (într-un cortegiu de sfinte, atribut : dragonul) ; mijlocul secolului al XV-lea.

— *Daia* (jud. Covasna), biserica reformată, în navă, sub var, ar exista o reprezentare a legendei atribuită secolului al XVI-lea.

MARIA (MAICA DOMNULUI, SFÎNTA FECIOARĂ)

*Ciclul mariologic*

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (demolată), ar fi posedat un ciclu mariologic; atribuit, alături de celelalte picturi (unele păstrate în Muzeul din Deva), începutului secolului al XV-lea.

BUNAVESTIRE

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Sîntimbru* (jud. Harghita), capela Sf. Margareta, pe peretele nordic al navei (parțial sub var); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic al navei; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta corului; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele vestic al capelei funerare; al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Brașov* (jud. Brașov), Biserica Neagră, lîngă arcul triumfal; ultimul sfert al secolului al XV-lea,

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în cor, pe latura nordică; începutul secolului al XVI-lea.

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor", peretele sudic; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Goganvarolea* (jud. Mureș), biserica reformată, pe plafonul casetat al navei; primul sfert al secolului al XVI-lea.

VIZITAȚIA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale; mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic al navei (a fost acoperită cu var, foarte degradată); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

ADORMIREA MAICII DOMNULUI

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale (două reprezentări similare de tip bizantin „Koïmesis", într-una este înfățișat și episodul profanării lui Jechonias); mijlocul secolului al XIV-lea.

ÎNĂLȚAREA MARIEI

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei; mijlocul secolului al XIV-lea.

ÎNCORONAREA FECIOAREI

— *Sînpetru* (jud. Brașov), biserica evanghelică, peretele estic al capelei funerare (Iisus și Maria stau pe același tron, Iisus o încoronează, de o parte și de alta îngeri cu făclii și lăute); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, peretele sudic al corului (Iisus și Maria stau pe același tron, Iisus o binecuvîntează, îngeri îi pun coroana, alți îngeri cîntă din lăute); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe bolta capelei funerare (Maria este încoronată de Sfînta Treime, care este înfățișată prin trei personaje încoronate); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

*Alte reprezentări*

FECIOARA CU PRUNCUL

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, în navă pe peretele sudic (integrată legendei sfintei Margareta); al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă, pe peretele sudic (alături de alte sfinte); în altar (între apostoli); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe latura de nord-est a absidei; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, pe peretele sudic al corului (fragment, ar putea fi un fragment din *Închinarea magilor*); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Otomani* (jud. Bihor), biserica reformată, semnalată pe peretele nordic al navei (sub var); secolul al XIV-lea(?).

— *Cușmed* (jud. Harghita), biserica reformată, semnalată pe peretele sudic al navei (sub var); secolele XIV—XV(?).

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (picturi distruse, copii la Muzeul de istorie din Cluj); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele navei sudice (reprezentată între sfinte); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Brașov* (jud. Brașov), Biserica Neagră, în timpanul portalului de sud est (pe tron, încoronată de îngeri, între Ecaterina și Barbara); circa 1480.

— *Tărcăița* (jud. Bihor), biserică în ruină, în secolul trecut se mai vedea o reprezentare a *Fecioarei cu pruncul*; secolul al XV-lea(?).

— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe o cheie de boltă din cor; începutul secolului al XVI-lea.

MAICA ÎNDURĂTOARE

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică, pe peretele sudic al navei (integrată în *Judecata de apoi)*; al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, deasupra arcului triumfal, spre navă (integrată *Judecății de apoi*); ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, deasupra arcului triumfal, spre cor; sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Braşov* (jud. Braşov), biserica evanghelică Sf. Bartolomeu, la exterior pe latura estică a absidei (păstrată fragmentar); secolul al XIV-lea(?).

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, în navă, pe peretele nordic (integrată *Judecății de apoi*); începutul secolului al XV-lea.

— *Rapoltul Mare* (jud. Hunedoara), biserica reformată, în partea sudică a arcului triumfal (fragmente); primul sfert al secolului al XV-lea.

— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic (azi sub var); secolul al XV-lea(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al capelei din ,,turnul catolicilor"; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Băgaciu* (jud. Mureş), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei (descoperire recentă, în cea mai mare parte sub var); primul sfert al secolului al XVI-lea.

IMACULATA CONCEPȚIE

— *Hărman* (jud. Braşov), biserica evanghelică, pe peretele sudic al capelei funerare (compoziție complexă); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

MIELUL MISTIC vezi IISUS HRISTOS b

MARTIRIUL CELOR ZECE MII

— *Teaca* (jud. Bistrița-Năsăud), biserica evanghelică, în tribuna de deasupra navei sudice; ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, pe peretele nordic al navei, sub tribună; 1419.

MATEI apostol

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, în cor, pe piciorul sudic al arcului triumfal (inscripție pe filacter); sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Beşinău* (jud. Covasna), biserica reformată, în navă pe peretele sudic (ulterior văruit); secolul al XV-lea(?).

— *Aiud* (jud. Alba), fosta biserică evanghelică (demolată), se semnalează ca fragment salvat din fostul decor pictat; secolul al XV-lea?

— *Sighișoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică ,,din deal", în nava centrală, pe boltă (are o cruce); 1483.

MIHAIL arhanghel

— *Dorolț* (jud. Cluj), biserica reformată, pe latura de nord a navei (cu balanța); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă (arhanghel fără atribut — Mihail?); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Bistrița* (jud. Bistrița-Năsăud), biserica ortodoxă, fostă minorită, pe latura de sud a corului, la exterior, odinioară în sacristie (două panouri: *Mihail cu balanța, Mihail străpungînd balaurul*); sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele sudic al corului (străpungînd balaurul); sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Sînpetru* (jud. Braşov), biserica evanghelică, în capela funerară, pe peretele vestic (*Mihail și îngerii alungă dracii în iad*) şi pe peretele nordic (*Mihail cu balanța*); sfîrşitul secolului al XIV-lea.

— *Hodoș* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă pe peretele sudic (cu balanța); secolul al XIV-lea(?).

— *Șișterea* (jud. Bihor), biserica reformată, în cor (azi sub var — cu balaurul); secolul al XIV-lea(?).

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, pe peretele sudic al navei (cu balanța); 1419.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată fostă ortodoxă, în absidă (azi sub var); circa 1420(?).

— *Sighișoara* (jud. Mureş), biserica evanghelică ,,din deal", pe bolta navei centrale (cu balanță şi sabie, alungînd dracii — donație a breslei cojocarilor); 1483.

— *Richiș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al corului (semnalat sub var); secolul al XV-lea(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din ,,turnul catolicilor", pe peretele estic; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Goganvarolea* (jud. Mureş), biserica reformată, pe plafonul navei; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Rupea* (jud. Braşov), biserica evanghelică, peretele sudic al navei (acoperit parțial cu var); secolul al XVI-lea(?).

## N

NĂFRAMA VERONICA vezi MANDYLION la IISUS HRISTOS b

NEDELIA (sfînta Duminică)

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă, pe peretele sudic ; al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

NICOLAIE

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în navă, pe peretele sudic (între Iisus Hristos şi Maica Domnului); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Brașov* (jud. Brașov,) biserica evanghelică Sf. Bartolomeu, capela de sud-est (salvarea corăbiei, vindecarea copilului); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în nava sudică, pe intradosul unei arcade (în ținută de episcop, binecuvîntînd); pe peretele nordic al capelei sudice potolind furtuna); ambele reprezentări din ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe arcul de triumf, în partea sudică (reprezentat ca episscop — siluetă ștearsă); pe peretele sudic al navei era reprezentată legenda (acoperită cu var fiind prea degradată); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sebeș* (jud. Alba), capela Sf. Iacob, pe peretele nordic al navei (scene din legendă: salvarea celor închiși, potolirea furtunii, salvarea unui comandant); primul sfert al secolului al XV-lea.

— *Sighet* (jud. Maramureș), fosta biserică reformată (demolată), în nava sudică; 1485 (?)

— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată, picturi sub var (copii în acuarelă și fotografii — sf. Nicolaie potolind furtuna); secolul al XV-lea(?).

— *Goganvarolea* (jud. Mureș), biserica reformată, pe plafonul casetat al navei; primul sfert al secolului al XVI-lea.

PAPĂ vezi FABIAN

PARABOLA BOGATULUI ȘI A SĂRACULUI LAZĂR

— *Șișterea* (jud. Bihor), biserica reformată, în cor (ulterior acoperite cu var — Lazăr la sînul lui Avraam și bogatul în iad); secolul al XIV-lea(?).

PARABOLA CELOR ZECE FECIOARE

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, pe intradosul arcului triumfal (în medalioane); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (în zona superioară, fecioară cu candelă vărsată, alături îngeri sunînd din trompete — picturi distruse, copii la Muzeul de istorie din Cluj); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, capela funerară, pe intradosul arcului vestic (în medalioane, alături *Judecata de apoi*); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Sușeni* (jud. Mureș), fosta biserică reformată (în ruină), pe intradosul arcului de triumf (resturi); secolul al XV-lea(?).

— *Cisnădioara* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe intradosul arcului de triumf (în medalioane — — urme palide); sfîrșitul secolului al XV-lea(?).

PAVEL APOSTOL

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în absidă, pe peretele estic (atribut: sabia — în cortegiul de apostoli); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în absidă (atribut sabia — alături Petru); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe piciorul arcului triumfal (în pandant, Petru); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în absidă, pe latura estică (alături Petru); începutul secolului al XV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor) — vezi *APOSTOLII*

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic (*Conversiunea lui Pavel* sau *Drumul spre Damasc* — în compoziție și autoportretul pictorului Paul din Ung); 1419.

— *Delnița* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, la exterior, pe fațada sudică, deasupra portalului (atribut: sabia — alături Petru).

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe bolta capelei funerare (atribut: sabia); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor, pe latura sudică (azi sub var — se menționează grupul lui Petru și Pavel); începutul secolului al XVI-lea(?).

PAVEL EREMITUL

— *Sîntă Mărie Orlea* (jud. Hunedoara), biserica reformată, fostă ortodoxă, pe peretele nordic al narthexului (*Moartea lui Pavel eremitul* — inscripție OBIT PAUPER PAULUS); primul sfert al secolului al XV-lea.

PETRU APOSTOL

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în absidă, pe peretele estic (atribut: cheia — în pandant Pavel); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în absidă (atribut; cheia — în pandant Pavel); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor, pe un picior al arcului de triumf (atribut: cheia — în pandant Pavel); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Nemșa* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe latura de nord-est a absidei (atribut cheia — alături Pavel); începutul secolului al XV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor) — vezi *APOSTOLII*.

— *Delnița* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, la exterior, pe fațada sudică, deasupra portalului (atribut: cheia — alături Pavel); mijlocul secolului al XV-lea (se mai semnalează sub var scene din viața sfîntului).

— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în cor pe latura sudică (azi sub var — alături Pavel); începutul secolului al XVI-lea(?).

PICTOR (AUTOPORTRET)

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, în altar pe latura sudică (reprezentat îngenuncheat în veșminte de orășean occidental, însoțit de o inscripție cu litere chirilice (Гроѕне авани...ца є писал црквово); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă, pe peretele sudic (integrat compoziției *Conversiunea sfîntului Pavel* — deasupra inscripție (HOC OPUS FECIT DEPINGERE SEU REPARARE MAGISTER PAULUS FILI STEPHAN DE UNG ANNO DOMINI M° C° C° C° C° X° NONO. SCRIPTUM SCRIBEBAT ET PULCHRAM PUELLAM ÎN MENTE TENEBAT), 1419.

PROFEȚI

— *Brașov* (jud. Brașov), biserica evanghelică Sf. Bartolomeu, pe peretele răsăritean al transeptului (medalioane); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sîntana de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, pe intradosul arcului triumfal (medalioane); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Bonțida* (jud. Cluj), biserica reformată, pe intradosul arcului triumfal (medalioane), secolul al XV-lea.

REGII SFINȚI AI UNGARIEI — ȘTEFAN, EMERIC ȘI LADISLAU (vezi și aceste nume)

Erau reprezentați împreună în semn de omagiu adus casei regale; în Transilvania pot fi întîlniți și în picturile ortodoxe din bisericile românești, la:

— *Crișcior* (sfîrșitul secolului XIV) și *Ribița* (1417) — ambele în jud. Hunedoara.

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele sudic; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată, fostă ortodoxă, în absidă; primul sfert al secolului al XV-lea.

SEBASTIAN

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (picturi distruse, copii în acuarelă la Muzeul de istorie din Cluj); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, pe peretele nordic al capelei de sud-est; (stil renascentist); începutul secolului al XVI-lea.

SIBILE

— *Bonțida* (jud. Cluj), biserica reformată, pe intradosul arcului triumfal (medalioane); secolul al XV-lea(?).

ȘTEFAN ARHIDIACON

— *Sînpetru* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele sudic al capelei funerare (martiriul, ridicarea la cer, primirea sa de către Iisus Hristos); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

ȘTEFAN rege (vezi și *Regii sfinți ai Ungariei*)

— *Tileagd* (jud. Bihor), biserica reformată, pe peretele sudic al navei (alături de Ladislau și Emeric); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele sudic (alături de Emeric și Ladislau); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Remetea* (jud. Bihor), biserica reformată, fostă ortodoxă, (alături de Emeric și Ladislau); primul sfert al secolului al XV-lea.

— *Sibiu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele nordic (integrat compoziției *Răstignirea lui Iisus Hristos*); 1445.

— *Sîncraiul de Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, în cor (după unele identificări ar fi vorba de Ludovic al IX-lea cel sfînt — picturi distruse, copii în acuarelă la Muzeul de istorie Cluj); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Beșinău* (jud. Covasna), biserica evanghelică, în cor (semnalare mai veche — azi sub var); secolul al XV-lea(?).

TABLOU VOTIV vezi DONATOR

TOMA APOSTOL vezi APOSTOLI și IISUS HRISTOS a. NECREDINȚA LUI TOMA

TRANSSUBSTANȚIERE — TAINA

— *Sînpetru* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele nordic al capelei funerare (oficiere, încarnarea); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

TREIMEA

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale (în legătură cu ciclul cristologic; Dumnezeu tatăl, pruncul Iisus și Duhul sfînt în chip de înger); mijlocul secolului al XIV-lea.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe bolta capelei funerare (în cadrul compoziției *Încoronarea Mariei*, — treimea apare sub aspectul a trei bărbați încoronați: papă, împărat și rege); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, capela din turnul Mariei, pe peretele estic (Dumnezeu tatăl susține trupul lui Iisus răstignit); începutul secolului al XVI-lea.

URSULA

— *Sic* (jud. Cluj), biserica, reformată, în capela sudică (fragmente din legendă, mai clare sînt scenele *Despărțirea de tată, Sosirea alaiului la Roma*); ultimul sfert al secolului al XIV-lea.

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, pe bolta absidei (atribut: săgeată); sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, în nava sudică, pe perete (atribut: săgeata — între alte sfinte); mijlocul secolului al XV-lea.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică „din deal", pe peretele nordic al corului (atribut: săgeata); 1483.

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în capela din „turnul catolicilor", pe peretele nordic (atribut: arc); primul sfert al secolului al XVI-lea.

ZAHARIA

— *Cristian* (jud. Brașov), capela cetății, figură semnalată la începutul secolului al XX-lea; atribuită secolului al XV-lea.

ZONE DE PICTURĂ, SCENE ȘI FIGURI NEIDENTIFICATE SAU CUNOSCUTE DOAR DIN SURSE BIBLIOGRAFICE MAI VECHI

Întrucît este vorba despre un material încă prea puțin diferențiat, indicarea sa a fost făcută în ordine alfabetică.

— *Alba-Iulia* (jud. Alba), catedrala romano-catolică Sf. Mihail, în absidiola nordică a transeptului: strat de pictură anterior secolului al XVI-lea; sfîntă, stil renascentist (alături de alte figuri), începutul secolului al XVI-lea.

— *Alma pe Tîrnavă* (jud. Sibiu), biserica reformată, în cor: sfînt în picioare, stil liniar-narativ, secolul al XIV-lea.

— *Ațel* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în timpanul portalului vestic: urme de pictură.

— *Băgaciu* (jud. Mureș), biserica evanghelică; urme de pictură în timpanul portalului vestic, în strana episcopală (sub var); pe pereții nordici ai navei și corului (sub var); secolele XV—XVI(?).

— *Bazna* (jud. Sibiu), biserica evanghelică; picturi sub var(?).

— *Biertan* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, capela din „turnul catolicilor", pe peretele nordic: sfîntă în picioare, drapată în alb, fără simbol; primul sfert al secolului al XVI-lea.

— *Bîra* (jud. Mureș), biserica reformată, resturi nedeslușite; secolele XV—XVI(?).

— *Brașov* (jud. Brașov), biserica evanghelică Sf. Bartolomeu, pe fațadele corului: urme vagi; Biserica Neagră în nava centrală, pe latura răsăriteană: siluete vagi.

— *Chiced* (jud. Cluj), biserica reformată, picturi sub var(?).

— *Chilieni* (jud. Covasna), biserica unitariană, pe latura de sud a navei: două figuri nedefinite; secolul al XV-lea(?).

— *Cincu Mare* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe peretele nordic al navei centrale: resturi nedistinse și o inscripție ilizibilă; secolul al XV-lea(?).

— *Cisnădie* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în cor pe peretele sudic: sfînt sub un baldachin cu arcadă treflată; ultimul sfert al secolului al XV-lea.

— *Cisnădioara* (jud. (Sibiu), biserica evanghelică Sf. Mihail, în cor: urme de pictură.

— *Cluj* (jud. Cluj), biserica romano-catolică Sf. Mihail, în capela de sud-est, pe peretele sudic: trei figuri de sfinte și un sfînt; primul sfert al secolului al XV-lea.

— *Copșa Mare* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, la exterior, lîngă portalul vestic: mică figură feminină; secolul al XV-lea(?).

— *Cristian* (jud. Brașov), biserica evanghelică; are picturi sub var(?).

— *Cristian* (jud. Brașov), biserica evanghelică, urme de pictură pe fațada sudică.

— *Curciu* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, urme de pictură pe fațadele corului și absidei.

— *Dej* (jud. Cluj), biserica reformată — picturi sub var(?).

— *Delnița* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, pe fațada sudică deasupra portalului: două sfinte fără atribut; mijlocul secolului al XV-lea; picturi sub var(?).

— *Deva* (jud. Hunedoara), fosta biserică reformată (demolată); la Muzeul din Deva se păstrează cîteva fragmente de pictură (două sfinte) neidentificate; începutul secolului al XVI-lea.

— *Dîrjiu* (jud. Harghita), biserica unitariană, în navă pe peretele nordic: sfîntă cu carte; pe peretele sudic: sfînt episcop; 1419.

— *Dîrlos* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, la exterior pe latura sudică a corului: scenă neidentificată; picturi recent descoperite în cor; secolul al XVI-lea.

— *Dumitreni* (jud. Mureș), biserica romano-catolică, în absidă: doi apostoli; secolul al XV-lea(?).

— *Fîntînele* (jud. Mureș), biserica evanghelică, sub var ar exista o pictură comentată cu inscripții chirilice datînd din secolul al XV-lea.

— *Fizeșul Gherlei* (jud. Cluj), biserica reformată, pe intradosul arcului triumfal: doi sfinți regi; începutul secolului al XV-lea.

— *Florești* (jud. Cluj), biserica romano-catolică, în navă: mai multe fragmente de picturi neidentificate; secolul al XV-lea.

— *Forțeni* (jud. Harghita), biserica reformată, picturi descoperite recent; scene neidentificate.

— *Ghelința* (jud. Covasna), biserica romano-catolică; fragmente de pictură exterioară pe fațada sudică; fragmente pe peretele vestic al navei.

— *Ghimbav* (jud. Brașov), biserica evanghelică; picturi sub var în cor și în jurul arcului triumfal; începutul secolului al XVI-lea(?).

— *Gîrciu* (jud. Harghita), biserica romano-catolică — — are picturi sub var(?); pe fațadele turnului vestic picturi cu caracter decorativ.

— *Hărman* (jud. Brașov), biserica evanghelică, urme de pictură în jurul arcului triumfal; capela funerară: picturi sub var; sfinți neidentificați pe peretele nordic; sfînt episcop cu două chei (Benno?); al treilea sfert al secolului al XV-lea.

— *Iacobeni* (jud. Sibiu), turnul sud-vestic al bisericii evanghelice fortificate, urme de pictură, motive decorative.

— *Ighișul Nou* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, picturi sub var.

— *Ionești* (jud. Harghita), biserica unitariană, fragmente identificate în absidă pe latura nordică, secolul al XVI-lea(?).

— *Lăzarea* (jud. Harghita), biserica romano-catolică, urme de pictură identificate în absidă pe latura de nord.

— *Leordeni* (jud. Mureș), biserica reformată, picturi identificate sub var.

— *Luțita* (jud. Harghita), biserica reformată, picturi semnalate în cor, sub var.

— *Maiad* (jud. Mureș), biserica unitariană, picturi sub var(?).

— *Mălîncrav* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală pe peretele nordic: o scenă de martiriu și mai multe figuri de sfinți neidentificați, mijlocul secolului al XV-lea; în cor și absidă: mai mulți sfinți nenumiți și fără atribut, sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Mediaș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, în nava centrală deasupra arcurilor nordice: picturi sub var; la exterior, pe latura de nord-est a absidei: siluete de sfinți cu aureole în relief; în spălătoria parohiei: un personaj care scrie (evanghelist?), începutul secolului al XVI-lea(?).

— *Mînăștur-Cluj* (jud. Cluj), biserica ortodoxă, fostă reformată, mențiune în legătură cu existența unor picturi murale la exterior.

— *Motiș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, picturi în cor sub var(?).

— *Mugeni* (jud. Harghita), biserica reformată, sub var sînt picturi încă necercetate.

— *Netuș* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, picturi în cor sub var(?).

— *Ocland* (jud. Harghita), biserica unitariană, picturi sub carton asfaltat (?).

— *Otomani* (jud. Bihor), biserica reformată, în navă: figuri de sfinte; secolul al XIV-lea(?).

— *Porumbenii Mari* (jud. Harghita), biserica reformată, picturi sub var(?).

— *Prejmer* (jud. Brașov), biserica evanghelică; o figură și un text pe bolta transeptului.

— *Rapoltul Mare* (jud. Hunedoara), biserica reformată, în navă și cor, fragmente de pictură.

— *Rîșnov* (jud. Brașov), biserica evanghelică, urme de pictură la exterior, pe fațada sudică a corului.

— *Rupea* (jud. Brașov), biserica evanghelică, în navă: numeroase fragmente de pictură apar de sub stratul de var; începutul secolului al XVI-lea(?).

— *Satul Nou* (jud. Brașov), biserica evanghelică, picturi sub var(?).

— *Sebeș* (jud. Alba), biserica evanghelică; mai multe fragmente de scene, figuri izolate; capela Sf. Iacob, resturi neidentificate.

— *Sic* (jud. Cluj), biserica reformată, în capela sudică mai multe fragmente neidentificate; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sighișoara* (jud. Mureș), biserica evanghelică din deal, urme de pictură exterioară pe fațadele absidei, figuri de sfinți neidentificați în cor și în navele laterale; ultimul sfert al secolului al XV-lea.

— *Sînpetru* (jud. Brașov), biserica evanghelică, pe bolta capelei funerare sînt picturi acoperite cu var; sfîrșitul secolului al XIV-lea.

— *Sîntana Niraj* (jud. Mureș), biserica evanghelică, picturi sub var(?).

— *Sușeni* (jud. Mureș), fosta biserică reformată (azi în ruină); mai păstrează mici fragmente neidentificate.

— *Șamșud* (jud. Sălaj), biserica evanghelică, picturi sub var(?).

— *Șard* (jud. Alba), fosta biserică evanghelică, în ruină; picturi sub var în cor(?).

— *Șmig* (jud. Sibiu), biserica evanghelică, picturi sub tencuială, atît la interior, cît și la exterior.

— *Șoimoș* (jud. Arad). cetate, urme de pictură în balconul reginei Isabella; secolul al XVI-lea(?).

— *Strei* (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă din cimitir, sfinți și sfinte fără identitate; scenă de martiriu(?); al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

— *Sîntă Mărie Orlea* (jud. Hunedoara), biserica reformată fostă ortodoxă, în narthex; mai multe imagini neidentificate; primul sfert al secolului al XV-lea.

— *Tămașda* (jud. Bihor), ruină de biserică, resturi de picturi exterioare de o parte și de alta a portalului vestic.

— *Tătîrlaua* (jud. Alba), biserica evanghelică, urme de pictură sub var, pe fațadele absidei.

— *Teiuș* (jud. Alba), biserica reformată, urme de pictură la exterior pe fațadele absidei.

— *Tîrgu-Mureș* (jud. Mureș), biserica reformată, resturi de pictură exterioară pe fațada sudică a navei.
— *Turda* (jud. Cluj), biserica reformată, resturi de pictură exterioară pe fațada nordică a navei; secolul al XV-lea(?).
— *Văleni* (jud. Cluj), biserica reformată, picturi sub var(?).
— *Vințul de Jos* (jud. Alba), biserica reformată, picturi sub var pe fațada absidei.
— *Vișta* (jud. Cluj), biserica reformată, picturi sub var, pentru o parte există copii în acuarelă și fotografii; secolul al XVI-lea(?).
— *Zerind* (jud. Arad), biserica reformată, picturi sub var(?).

# L'ICONOGRAPHIE DES PEINTURES MURALES GOTHIQUES DE TRANSYLVANIE (CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES ET RÉPERTOIRE THÉMATIQUE)

## RÉSUMÉ

La région intracarpatique de la Roumanie — dénommée couramment la Transylvanie— a conservé une quantité assez grande de peintures murales des XIV-ème et XV-ème siècles, qui portent la marque stylistique de l'époque gothique.

Apparemment riche, la bibliographie de ces peintures reste insuffisante, car les problèmes d'ordre stylistique, la datation, les analyses iconographiques sont loin d'être élucidés.

La situation est expliquable par la diversité des fragments et par le fait que la majorité des ces peintures reste encore cachée sous le crépi devenu obligatoire en Transylvanie au temps de la Réforme. Pourtant, on peut déduire quelques règles de la disposition iconographique, on peut mettre en évidence les thèmes les plus fréquents. Brossant un tableau synoptique de l'iconographie gothique en Transylvanie, l'auteur fait en même temps des considérations sur la fréquence des différents thèmes dans le large contexte de la peinture gothique européénne.

La première observation qui se dégage de l'analyse iconographique concerne la grande fréquence des thèmes eschatologiques, à substrat moralisateur, placés de règle dans l'abside du sanctuaire (Majestas Domini et les 12 apôtres) et au-dessus de l'arc triomphal (Le jugement dernier). De la même catégorie thématique font partie les images suivantes: saint Michel tuant le dragon ou pesant les âmes (dans les parties les plus visibles, éventuellement à l'extérieur, près de l'entrée) et saint Christophe (à l'extérieur, toujours de grandes dimensions, pour être vu à longue distance).

Il convient de souligner que cette distribution iconographique a connu une large diffusion dans la peinture catholique du Moyen Âge, à l'époque romane aussi qu'à l'époque gothique, étant caractéristique surtout pour les églises des villages.

Tenant compte, de même, des flagrantes ressemblances stylistiques existant entre les peintures murales gothiques des différentes provinces de l'Europe médiévale, l'auteur propose un « gothique international » provincial, défini par un cadre iconographique commun et par la prévalence des éléments linéaux-narratifs.

L'article présente, ensuite, les thèmes les plus fréquents en Transylvanie: la légende du roi Ladislas, la légende de la sainte Catherine, la légende da la sainte Marguerite, etc.

On propose, en final, le développement des études d'iconographie comparée, pour établir le cadre des idées spécifiques dans le monde mediéval, au niveau de la province artistique.



# ETAPE DE CONSTRUCȚIE LA COMPLEXUL MONASTIC COZIA

de PAVEL CHIHAIA

Situată între munți, pe valea înspumată a Oltului, mănăstirea Cozia se dezvăluie călătorilor ca un complex evocator și plin de farmec. Fără a avea verticalitatea imprimată de turnurile din epoca lui Matei Basarab (la mănăstiri ca Brebu, Cîmpulung, Strehaia) sau amploarea și bogăția decorativă a complexelor brîncovenești (Hurezi, Mamu, Polovraci), Cozia prezintă o ordonanță clară, deschisă, cu ziduri masive înspre Olt și cu foișoare luminoase.

Ultimele restaurări, din 1928—1936 [1] și din 1958 [2], au reușit să reînvie farmecul complexului de acum un secol, cînd el nu fusese încă mascat de intervențiile neizbutite care au uniformizat, printr-un exces de închidere a golurilor și de tencuieli peste zidăria aparentă, aspectul variat al întregii așezări. Aceste restaurări n-au mai putut scoate în evidență construcțiile originare de la Mircea cel Bătrîn, care interesează în mod deosebit studiul de față, dar ele au redat mănăstirii aspectul de la începutul secolului trecut, cu jocul plăcut și luminos al fațadelor.

Din nefericire, din complexul monastic de altădată, întreaga aripă vestică împreună cu capetele dinspre vest ale aripilor de nord și de sud au fost dărîmate în 1847 [3]. Prin această neinspirată acțiune s-a întunecat unul dintre caracterele importante ale mănăstirii, cel de apărare, evident la turnurile de colț ale incintei, dintre care cel sud-vestic era, se pare, cel mai bine păstrat. N. Iorga, cu intuiția sa adîncă, a desprins sensul major al așezării : ,,...Există vechi pînze de ziduri în jurul unor anumite mănăstiri, ca de pildă cele din jurul Coziei, o ctitorie de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, de stil sîrbesc. Zidurile pe care le vedem în prezent sînt, desigur, cele rămase din această epocă, anterioară anului 1400. În aceste ziduri s-au înălțat mai tîrziu paraclise, s-au adăugat logii, dar ansamblul reprezintă o fortificație de la sfîrșitul secolului al XIV-lea ''[4].Aceste rînduri, pe care le putem subscrie și astăzi, după cercetări îndrumate de izvoare necunoscute cu patru decenii în urmă, pot servi drept moto lucrării de față. Pentru trecătorul mai grăbit, modificările aduse în timp, care au imprimat un caracter pașnic Coziei, dispar cînd se privește latura întărită și meterezele dinspre Olt, precum și pivnițele întunecate și mari, care amintesc de cele păstrate la palatul lui Mircea cel Bătrîn de la Tîrgoviște.

[1] N. Ghica-Budești, *Restaurarea bisericii mari a mănăstirii Cozia*, în *B.C.M.I.*, XXXI (1938), p. 23.

[2] Rodica Mănciulescu, *Restaurarea mănăstirii Cozia*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, p. 120—132. Domnia-sa a avut amabilitatea să ne țină la dispoziție și releveele complexului monastic. Îi mulțumim și pe această cale. Totodată mulțumim tovarășilor Doru Popian și Daniel Vișan, pentru releveele publicate în lucrarea de față.

[3] Arh. st. Buc., fond. Min. Cult. și Instr. Publ. 1743/1845, f. 39—43 și 1503/1848, f. 70—72; vezi și Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor artistice de la Bibescu și pînă azi*, în *Analecta*, II (1944), p. 140—144; Pavel Chihaia, *Două rapoarte ale arhitectului Ioan Schlatter din anul 1847*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXVI (1968), nr. 3—5, p. 494.

[4] N. Iorga, *Les chateaux occidentaux en Roumanie*, în *B.C.M.I.*, XXII (1929), p. 57.

Dar nu numai caracterul de fortificație al complexului monastic originar nu a fost studiat pînă în prezent, ci nici vechimea unora dintre construcțiile existente încă, ale căror trăsături merită a fi totuși puse în evidență. În istoriile artei vechi românești, evoluția complexelor monastice din Țara Românească — a căror importanță pentru studiul și înțelegerea arhitecturii civile a fost deseori subliniată — începe cu prezentarea ansamblurilor de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, de la mănăstirile Radu-Vodă, Mihai-Vodă etc. Este evident că un hiatus atît de mare, de două secole, perioadă din care se cunosc biserici de mănăstiri, revelatorii pentru evoluția artei noastre vechi, dar nu ansambluri monastice, nu poate decît să stingherească deplina înțelegere a succesiunii acestor complexe, înfloritoare în epocile mai tîrzii ale lui Matei Basarab sau Constantin Brîncoveanu. Acesta a fost motivul pentru care s-a urmărit restrîngerea acestei perioade de două secole, încercîndu-se reconstituirea virtuală a mănăstirii Argeșului [5], înfăptuită de Neagoe la începutul secolului al XVI-lea și dărîmată în întregime la sfîrșitul secolului trecut. În acest caz s-au adăugat datelor săpăturilor arheologice — destul de modeste — cele deduse din descrieri de epocă, gravuri și fotografii. În alte cazuri, săpăturile arheologice, care au descoperit biserici anterioare necunoscute sub pardoseala celor actuale, au scos la iveală și temelii ale unor edificii monastice foarte interesante.

Dintre mănăstirile care precedă sfîrșitul secolului al XVI-lea, mănăstirea Cozia, investigată arheologic [6] și despre care s-au păstrat suficiente informații în privința trecutului ei [7] — este drept, mai puțin numeroase decît cele privind cele două arhimandrii Tismana și Argeșul—, are și avantajul de a prezenta o serie de elemente planimetrice și de elevație originare, care au fost enunțate în treacăt, fără să fi constituit încă obiectul unui studiu de mai mare amploare. De fapt, așa cum vom vedea, din edificiile lui Mircea cel Bătrîn s-au păstrat două laturi (cea sudică și cea estică), evident cu anumite modificări, fiind distruse cea nordică — înlocuită cu o altă construcție — și cea vestică.

Lucrarea de față, care se inserează în încercarea mai largă de a reconstitui întreaga evoluție a complexelor monastice din Țara Românească, acoperind și perioada în care ele nu sînt amintite de studiile de specialitate (secolele XV—XVI), își propune, printre altele, să deslușească trăsăturile generale ale mănăstirii lui Mircea cel Bătrîn, punînd în lumină, desprinse de adaosurile mai tîrzii, construcțiile care s-au păstrat de la marele ctitor. Precizarea trăsăturilor unor edificii din vremea lui Mircea cel Bătrîn este importantă, avînd în vedere raritatea construcțiilor rămase în picioare din această epocă. La fel de interesante sînt și fazele de construcție care s-au succedat, atît la biserică, cît și la edificiile monastice, prin care s-a îmbogățit diversitatea artistică a așezării, este drept uneori mascîndu-se realizările originare. Ca și celelalte mari ansambluri monastice din Țara Românească, care au cunoscut nu numai furia devastatorilor, ci și rîvna noilor ctitori reînnoitori ai acestor așezări, mănăstirea Cozia prezintă o succesiune de stiluri, în care se poate citi, ca într-o carte deschisă, însuși trecutul ei. Este adevărat că intervențiile constructive din secolul trecut nu sînt la înălțimea celor care le-au precedat, lucru de care au ținut seama, în limita posibilului, și recentele restaurări. Dar fazele de construcție mai tîrzii oglindesc în fond viața mănăstirii, adăugînd sobrietății monastice și militare a zidurilor originare prospețimea și luminozitatea deschiderilor mai apropiate de vremurile noastre.

[5] Pavel Chihaia, *Etape de construcție în incinta mănăstirii Argeș*, în *B.O.R.*, LXXXV (1967), nr. 7—8, p. 97—121.

[6] N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, XVII (1965), nr. 7—8, p. 587—601.

[7] M. Davidescu, *Mănăstirea Cozia*, București, 1968. O lucrare serios documentată este și monografia mănăstirii Cozia (în ms.) de pr. Vaida Gamaliil, starețul actual al mănăstirii, monografie care — sîntem siguri — va aduce interesante contribuții cînd va intra în circuitul științific.

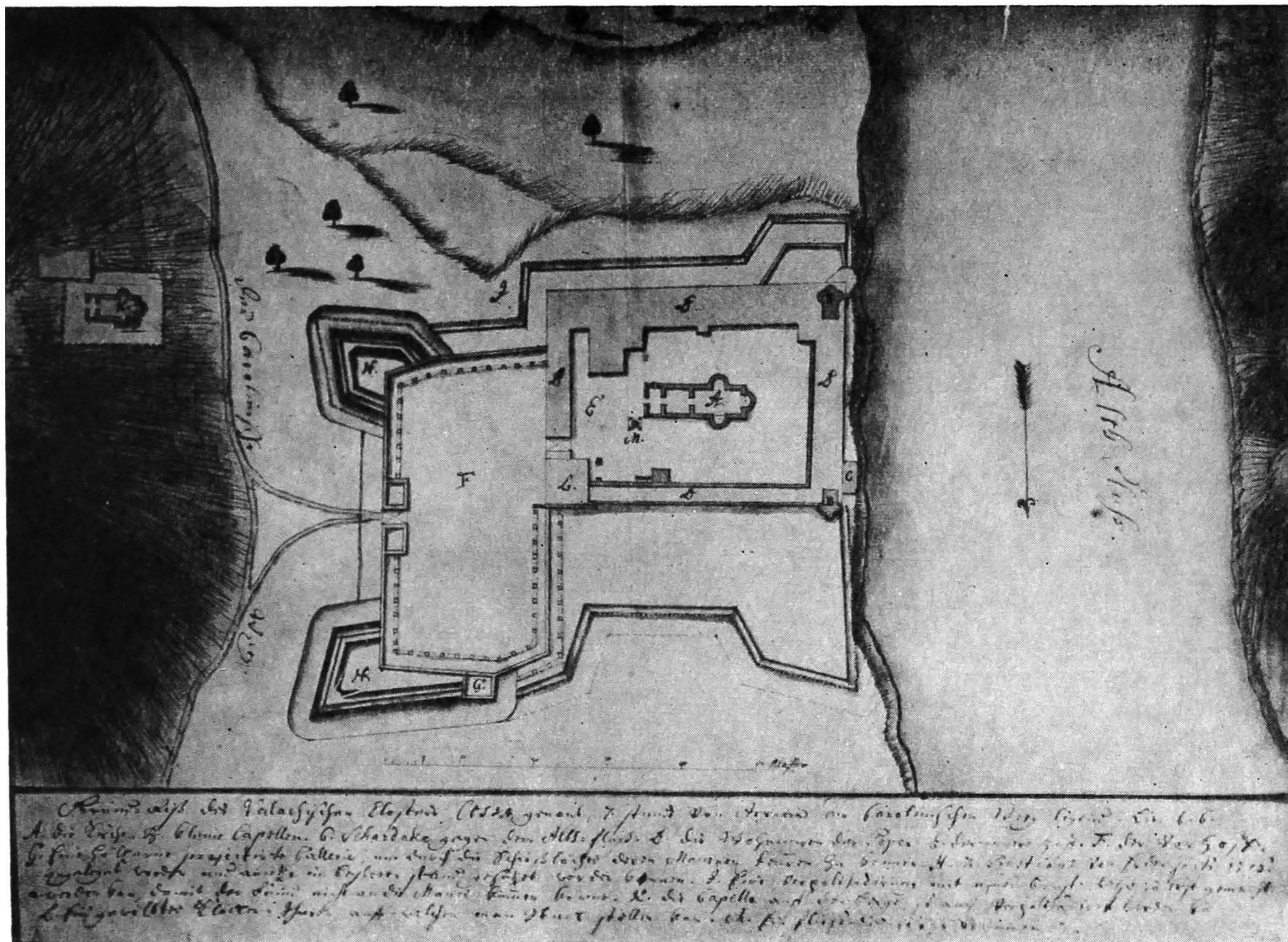


Fig. 1. Planul complexului monastic Cozia la 1728–1731. Releveu de Johann Weiss.

Pentru a arăta temeiurile studiului de față, vom expune dintru început informațiile pe care le-am avut la dispoziție, prezentînd cronologic și critic izvoarele scrise, planurile și ilustrațiile, astfel încît cititorul să aibă evidența lucrărilor pe baza cărora s-a făcut descrierea fazelor de construcție și încercarea de reconstituire a acestora.

Lucrarea va însuma două mari capitole, cu subîmpărțiri impuse de însuși obiectul acestui studiu : în primul se va prezenta fiecare unitate a complexului, iar în cel de-al doilea se va stabili o cronologie a realizărilor pe faze (avîndu-se în vedere datarea stabilită cu prilejul analizei fiecărei unități în parte), expunîndu-se în același timp viața mănăstirii oglindită de aceste realizări artistice.

Prezentarea minuțioasă a complexului monastic actual și a prefacerilor trecute (pe care le putem deduce din realitățile prezente sau din descrieri și ilustrații) va servi, sperăm, atît cercetării în viitor, cît și lucrărilor de restaurare. În această trecere în revistă a edificiilor monastice se va porni de la general la particular, prezentîndu-se inițial laturile, apoi, în cadrul fiecăreia, unitățile constitutive, ,,apartamentele'' (așa cum le-a consemnat tradiția, care a păstrat uneori amintirea funcției acestora, alteori pe aceea a celor ce le-au realizat). Găsim astfel de compartimentări și denumiri în catagrafiile din secolul trecut (,,casele egumenești'', ,,casele domnești'', ,,casele lui Samuil'' etc.), pe care ni le vom însuși, deoarece ele facilitează studiul și înțelegerea întregului complex.

Ca și la alte mari mănăstiri, Tismana, Argeș sau Cîmpulung-Muscel, din complexul monastic al Coziei făceau parte și o curte exterioară, o incintă a bolniței și o grădină, ale

căror edificii, mai puțin importante din punct de vedere artistic, sînt demne de studiat pentru implicațiile lor funcționale, corespunzînd unor anumite țeluri de organizare și gospodărire monastică. Evident că ele au apărut mult timp după construirea incintei originare, protejată de ziduri și turnuri, într-o epocă în care rolul militar propriu-zis al voievozilor Țării Românești era mult mai redus decît cel al lui Mircea cel Bătrîn. Aceste clădiri anexe care s-au adăugat în timp nucleului originar ,,extra muros'' au constituit, după cum vom vedea, un fel de ,,vestibul lumesc'' al așezării.

În partea a doua a lucrării, care va începe cu faza de construcție originară, aparținînd lui Mircea cel Bătrîn, se vor stabili caracterele de planimetrie și de tehnică la edificiile respective, atît la cele cu caracter militar, cît și monastic propriu-zis, pentru a se putea compara cu realizări asemănătoare din această epocă.

Dacă fazele de construcție următoare, pînă la începutul secolului al XVIII-lea, nu sînt determinate de distrugeri anterioare, apărînd în epocile de înflorire ale artei noastre medievale, cele de la mijlocul secolului al XVIII-lea și din secolul următor au fost impuse de trei mari distrugeri provocate de ,,răzmerițele'' din 1738, 1788 și 1821. Dar, deoarece posibilitățile materiale ale ctitorilor care au refăcut construcțiile din incintă, după aceste încercări, au fost limitate, importanța edificiilor mai noi este și ea modestă. Unele părți din vechea mănăstire nu mai sînt refăcute, găsindu-se soluții expeditive, care au știrbit din unitatea funcțională și chiar cea artistică a complexului. În sfîrșit, intenția din 1847 a domnitorului Barbu Știrbei, care a urmărit să înalțe, în locul unei laturi a incintei, două pavilioane separate și în total dezacord armonic cu restul așezării, a ajuns să se materializeze mai tîrziu și nu cu rezultate fericite.



Deși nu s-a bucurat de atenția pe care a trezit-o strălucita ctitorie a lui Neagoe Basarab, pomenită de cărturari iluștri și studiată de arheologi în secolul trecut, mănăstirea Cozia apare în numeroase izvoare. Mențiunea lui Gavril Protul [8] — atît de explicit în privința mănăstirii de la Argeș — destul de laconică, amintind doar de înnoirea bisericii și dania de icoane pe care Neagoe a făcut-o la Cozia, poate fi pusă în legătură cu o pisanie dispărută, dar amintită într-o altă inscripție din 26 iunie 1670 [9], unde găsim de asemenea dovada unei faze de construcții Neagoe în incinta mănăstirii.

Inscripția slavonă a paraclisului din colțul de sud-est al incintei [10] — prima dovadă al unui cat superior în incintă — consemnează un an important (1583—1584) pentru edificiile monastice de la Cozia, cînd au loc o serie de prefaceri inițiate de către egumenul Amfilohie.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea cunoaștem numele proegumenului Ioanichie, ,,ispravnicul Coziei'' [11], care a supravegheat, desigur, între 1625 și 1629, lucrări de construcție în incinta mănăstirii.

Era firesc ca Paul de Alep [12], descriind popasurile patriarhului Macarie, să schițeze și aspectul din iunie 1657 al incintei Coziei. Știrile sale sînt foarte interesante, permițîndu-ne să cunoaștem termenul *ante quem* al unor construcții existente la data acestei vizite (galeriile de la catul superior, apartamentele cu foișorul numit ,,al lui Mircea'' [13] din latura estică, fîntîna din sud-vestul bisericii etc.).

[8] *Istoria Țării Românești* (ed. C. Grecescu și D. Simonescu), București, 1960, p. 37.

[9] I. L. Atanasescu *Mănăstirea Cozia*, în *Ion Maiorescu*, III (1933), nr. 3—5, p. 26—27.

[10] N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, p. 176; V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, în *B.C.M.I.*, XXVI (1933), p. 74.

[11] Arh. st. Buc., Măn. Cozia, pac. LI, act. 3; citat de pr. Emil Nedelescu, *Egumenii mînăstirii Cozia în sec. XIV—XVII*, în *Mitropolia Olteniei*, XV (1963), nr. 9—10, p. 721.

[12] Paul de Alep, *Travels of Macarius* (ed. F.C.Belfour), II, Londra, 1836, p. 340—341.

[13] N. Davidescu, *op. cit.*, p. 21.



Fig. 2. Incinta mănăstirii Cozia văzută dinspre sud-vest. Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în 1670, egumenul Anania „a acoperit chiliile de la vale" [14], ceea ce ar însemna, în sensul acestei localizări dedusă din alte mențiuni, chiliile de pe latura sudică [15].

Despre importantele construcții din primul deceniu al secolului al XVIII-lea nu ni s-au păstrat documente sau relatări contemporane, cu excepția pisaniilor cunoscute din 1705 [16] și 1707 [17] și a unei scurte mențiuni dintr-un document din 1702 [18], din care deducem starea de ruină a complexului monastic care a necesitat restaurările ulterioare.

Două interesante mențiuni în documente din 4 iunie 1710 [19] amintesc de contribuția egumenului Ioan de la Hurezi la refacerea din această vreme a mănăstirii.

Două rapoarte ale unor ofițeri austriaci, respectiv din al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea [20] și aprilie 1738 [21], ne informează atît despre aspectul armonios al incintei înainte de 1738, cît și despre incendierea mănăstirii de către turci în luna aprilie a acestui an.

O inscripție menționată de Gr. Tocilescu într-o lucrare apărută în 1887 [22] ne permite să deducem că restaurarea care a urmat distrugerilor din 1738 s-a datorat (cel puțin în parte) egumenului Ghenadie (menționat în documentele mănăstirii între 1733 și 1747) [23].

Cu excepția transcrierii pisaniilor și a descrierii fîntînii de sud-vest, jurnalul de călătorie al mitropolitului Neofit din 1746 [24] nu se oprește asupra construcțiilor monastice. Cel care traduce în 1875 acest jurnal în limba română, mitropolitul Ghenadie Enăceanu [25], consemnează însă, în note, interesante observații în legătură cu starea din secolul al XIX-lea a monumentelor mănăstirii.

Distrugerile „răzmeriței" din 1788 și refacerea ulterioară se oglindesc de asemenea în cîteva mențiuni documentare [26], precum și în *Cronograful* lui Dionisie Eclesiarhul din 1814 [27].

Cu anul 1795 încep să fie redactate catagrafiile mănăstirii [28], în care se consemnează, alături de inventarul obiectelor liturgice și al „zestrei mișcătoare", și starea edificiilor din incintă, trecîndu-se în revistă „apartamentele", descriindu-se mai mult sau mai puțin minuțios încăperile care le compun. În vreme ce catagrafia din 1795 este destul de laconică în privința construcțiilor, cea din 1809 — larg utilizată de scrierile de specialitate — consemnează în detaliu fiecare încăpere din complexul monastic, inclusiv pe cele din aripa de vest, dispărută în prezent, permițîndu-ne astfel să reconstituim aspectul edificiilor la începutul secolului al XIX-lea. evident mai apropiat de cel originar decît cel de astăzi, inclusiv aripa de vest a mănăstirii,

[14] Pr. Emil Nedelescu, *op. cit.*, p. 730.

[15] Vezi în catagrafia din 1809 mențiunile : „Una chilie de la casele domnești la deal"; „beciurile de sub chiliile arhierești la deal și pînă la clopotniță" (spre nord).

[16] Vezi nota 10.

[17] Ibidem.

[18] *Analele Acad. Române*, t. 34, p. 1131; citat de pr. Emil Nedelescu, *op. cit.*, p. 733.

[19] A. Sacerdoțeanu, *Din arhiva mănăstirii Cozia*, în *Hrisovul*, V (1945), p. 88.

[20] *E. Hurmuzaki*, IX, nr. DCCLI, p. 627.

[21] M. Popescu, *Oltenia în timpul stăpînirii austriace*, în *B.C.M.I.*, XIX (1926), p. 101.

[22] Gr. Tocilescu, *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară*, București, 1887, p. 26.

[23] Vezi A. Sacerdoțeanu, *Actele secției Bunuri Publice (Mănăstirile Cozia, Crasna, Dălhăuți etc.)*, București, 1947, p. 6 sg.

[24] *Metropolitul Ungro-Valahiei Neofit I*, în *B.O.R.*, II (1875), p. 741.

[25] *Ibidem.*

[26] *E. Hurmuzaki*, XIV$_3$, nr. CXCIV, p. 280; V.A. Urechia, *Istoria românilor*, IV, București, 1892, p. 83 și nota 1.

[27] *Cronograful lui Dionisie Eclesiarhul la anul 1814*, în *Tesauru de monumente istorice*, II (1863), p. 176.

[28] Vom cita aceste catagrafii cu siglele următoare : A — Catagrafia 1795 (Arh. st. Buc., fond Mitropolia București, pac. 407, doc. 17); B — Catagrafia 1809 (Arh. st. Buc., fond. Mitropolia București, pac. 408, doc. 3); C — Catagrafia 1818 (Bibl. Academiei, ms. 720, f. 170 v.); D — Catagrafia 1823, Bibl. Academiei, (ms. 720, f. 176); E — Catagrafia 1824 (Arh. st. Buc., fond. Mitropolia București, pac. 496, doc. 8); F — Catagrafia 1839 (Arh. st. Buc., fond. Min. Culturii și Instrucț. Publice 5023/1839; Bibl. Academiei, ms. 720, f. 580.); G — Catagrafia 1850 (Arh. st. Buc., fond. Min. Culturii și Instrucț. Publice. 2279/1850).

Exactitatea și grija cu care a fost scrisă această catagrafie ne permit să o folosim ca un adevărat îndreptar în încercarea noastră de a reconstitui vechiul aspect al mănăstirii. Catagrafia din 1818 cuprinde relatări mai laconice în privința edificiilor monastice.

Scurte mențiuni în legătură cu luptele turcilor cu eteriștii la Cozia în revoluția din 1821 [29] sînt urmate de catagrafiile din 1823 și 1824, din care ne putem da seama de distrugerile făcute cu acest prilej, precum și de aceea, mai dezvoltată, din 1839, a cărei importanță pentru cunoașterea trecutului mănăstirii, deși nu o egalează pe a catagrafiei din 1809, rămîne însă apreciabilă.

Descrierea memorabilă a lui Grigore Alexandrescu din 1844 [30] prezintă mai puține date de detaliu. Două dosare care conțin materialele în legătură cu refacerile lui Barbu Știrbei din anii 1847—1848 [31], oglindesc multiplele formalități pentru executarea unor lucrări rămase jumătate de secol neisprăvite. Catagrafia din 1850 trece în grabă peste descrierea laturilor mănăstirii, consemnînd în linii mari starea ei din acel an.

O inscripție din 21 mai 1857 consemnează data la care fîntînii cu apă țîșnitoare din colțul sud-vestic al bisericii i-a fost adăugată crucea de piatră din mijloc [32]. După popasul lui Al. Pelimon [33] în 1858, aceeași fîntînă atrage atenția lui Théodore Margot [34] în 1859.

Un document din 13 iulie 1866, legat de egumenia cunoscutului luptător pașoptist Popa Șapcă [35], menționează și starea de ruină a mănăstirii. Tot fîntîna țîșnitoare face obiectul atenției *Memoriului istoric asupra mănăstirii Cozia* [36], apărut în 1882.

[29] N. Iorga, *Izvoarele contemporane asupra mișcării lui Tudor Vladimirescu*, București, 1921, p. 320 și 375.

[30] Gr. Alexandrescu, *Cozia*, în *Propășirea*, 1844, p. 123—125.

[31] Vezi nota 3.

[32] Mihai Tican, *Mănăstirea Cozia*, în *Universul*, 25 februarie 1932, p. 2; Bibl. Academiei, ms. rom. 5142, f. 356.

[33] Al. Pelimon, *Impresiuni de călătorie în România*, București, 1858, p. 111.

[34] Théodore Margot, *O viatorie în cele șaptesprezece districte ale României*, București, 1859, p. 36.

[35] Gabriel Cocora, *Popa Șapcă curator la mănăstirea Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, X (1957), nr. 11—12, p. 761.

[36] *Memoriu istoric asupra mănăstirii Cozia din județul Vîlcea*, București, 1882, p. 4—5.

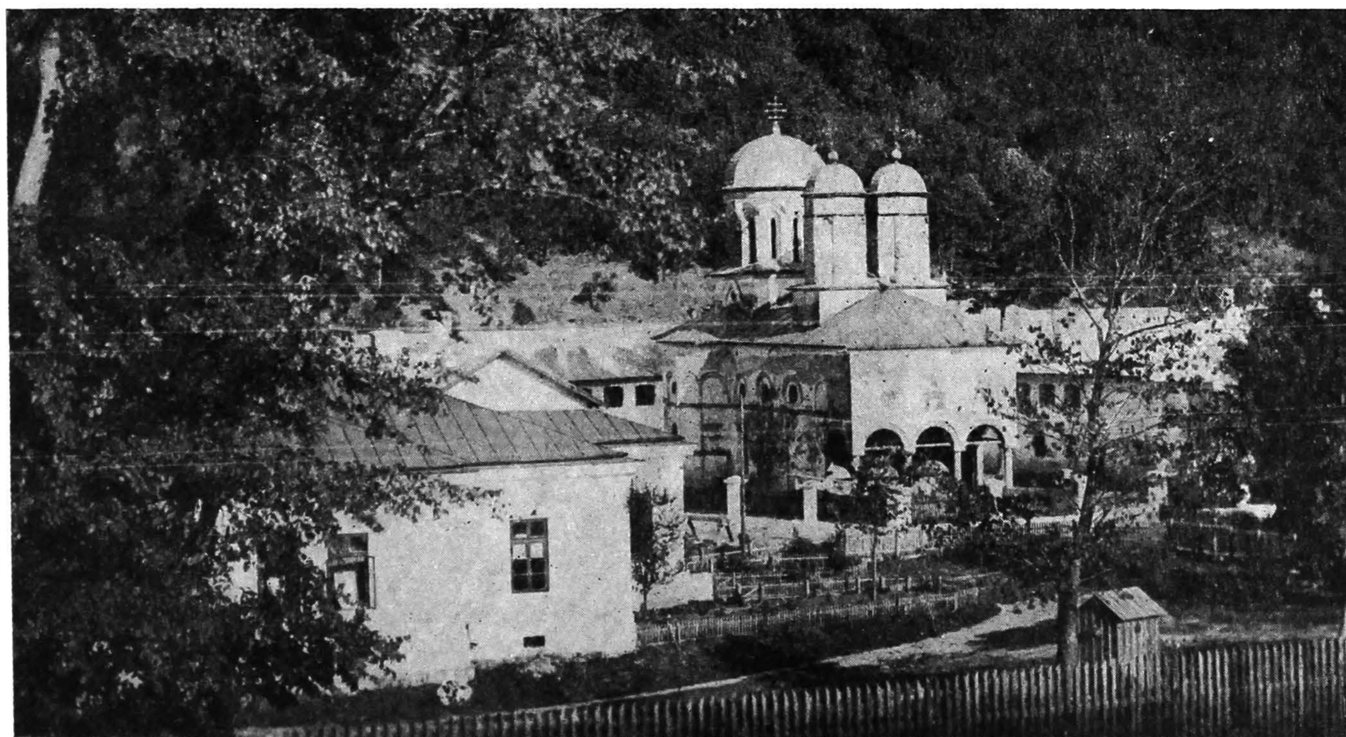


Fig. 3. Incinta mănăstirii Cozia văzută dinspre nord-vest. Clișeu C.M.I. de prin 1930.

La începutul secolului nostru apar primele lucrări de specialitate în legătură cu biserica și — în subsidiar — cu complexul monastic. Studiul lui Petre Antonescu [37], citat multă vreme, deslușește pentru întîia oară „turnurile de apărare" de la colțurile incintei, prevăzută cu „curtine groase și căptușite pe dinăuntru cu un rînd de chilii...", și se ocupă și de foișorul de pe latura nordică „de un stil particular clădirilor din secolul al XVIII-lea din Gorj și Vîlcea", datare de asemenea corectă.

Deși Nicolae Iorga — care trecuse încă din 1905 pe la mănăstirea de care ne ocupăm [38]— precizează în 1929, după cum am văzut mai sus [39], că turnul de colț este cel în care s-a practicat paraclisul lui Amfilodie din 1583—1584. N. Ghica-Budești nu se ocupă de aspectul originar al mănăstirii lui Mircea cel Bătrîn în cele două merituoase lucrări, apărute în 1936 [40] și 1938 [41]. El prezintă însă pe larg numai restaurarea lui Șerban Cantacuzino de la începutul secolului al XVIII-lea.

M. Davidescu, într-o succintă, dar nu lipsită de aprofundate cercetări, micromonografie [42], enumeră corect fazele de construcție, precum și raporturile dintre ele.

*Jurnalul de săpături* al lui N. Constantinescu din august 1960 [43] este important nu numai pentru prezentarea temeliilor chiliilor din curtea exterioară, descoperite cu prilejul acestor investigații, ci și pentru certificarea existenței din secolul al XIV-lea a laturilor de sud și de est ale mănăstirii.

Studiul documentat datorat arh. Rodica Mănciulescu [44], autorul proiectului de restaurare al complexului monastic din 1958, însoțit de releveele și imaginile de detaliu, ne dă o imagine a aspectelor anterioare și ulterioare ale acestei ultime faze de construcții, în care s-a urmărit pentru întîia oară revenirea la forme mai vechi. Trebuie să amintim de asemenea importantul index bibliografic al lui N. Stoicescu [45], care facilitează considerabil studiul acestui monument.

Din materialul ilustrativ care ni s-a păstrat în legătură cu complexul monastic al Coziei, cea mai valoroasă piesă este o schiță a inginerului Johann Weiss [46] (fig. 1), care ne prezintă contururile mănăstirii în anii 1728—1731. În această schiță putem constata numărul și așezarea foișoarelor de pe fațadele interioare, turnul din colțul de sud-vest și poarta alăturată, curtea exterioară cu încăperile de pe latura ei vestică, precum și bastioanele construite de austrieci.

Putem afirma că schița lui Johann Weiss și catagrafia din 1809 sînt cele mai importante piese care ne permit să reconstituim atît trecutul complexului monastic al Coziei, cît și înfățișarea lui de la începutul secolului al XIX-lea.

O acuarelă a lui H. Trenk din 1860 [47] ne prezintă porțiunea de vest a aripii nordice, cu ornamentele foișorului zidit deasupra cișmelei, pe care le putem constata mai deslușit chiar decît în fotografiile ceva mai tîrzii.

În anul 1867, desenatorul, pictorul și fotograful Carol Popp de Szathmary a executat o serie de fotografii în incinta Coziei. În două fotografii [48], el prinde imaginile foișorului și col-

[37] Petre Antonescu, *Monastirea Cozia*, București, 1903, p. 11.

[38] N. Iorga, *Sate și mănăstiri din România*, ed. a II-a, București, 1916, p. 249.

[39] Vezi nota 4.

[40] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a patra, București, 1936, p. 110—111.

[41] Vezi nota 1.

[42] Vezi nota 7.

[43] Vezi nota 6; vezi și p. 67.

[44] Vezi nota 2.

[45] N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966, p. 102—106 și 455—456.

[46] Vezi nota 21.

[47] Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Secția stampe, D.R. III 4218.

[48] Carol Popp de Szathmary, *România, Album*, București, 1867. (Am folosit exemplarul existent la Bibl. Academiei, cu planșele inventariate 506, C, XVII, 11 și 13.)

țului vestic al laturii de nord (fig. 32), care a părut cea mai pitorească artiștilor din acea vreme (în aceasta din urmă distingîndu-se și temelia marii pivnițe distruse, cu care se sfîrșea latura), iar într-o a treia [49], o vedere dinspre sud-vest (fig. 2), care permite să se vadă curtea exterioară, cu construcțiile existente la data aceea în cuprinsul ei. În sfîrșit, într-o a patra fotografie [50], el reproduce imaginea fîntînii din colțul sud-vestic al mănăstirii.

Este știut că Szathmary își lucra uneori acuarelele după fotografii luate la fața locului. Un exemplu pentru un astfel de procedeu artistic este și acuarela de mari dimensiuni care reprezintă incinta interioară a mănăstirii Cozia [51]. Așa se explică faptul că latura de nord a bisericii

[49] *Ibidem* (506, C, XVII, 10).
[50] Bibl. Academiei, Secția stampe, F I 3983.
[51] Muzeul de artă, Secția stampe, D.R. IV 4118; ibidem în *B.C.M.I.*, I (1908), p. 92.

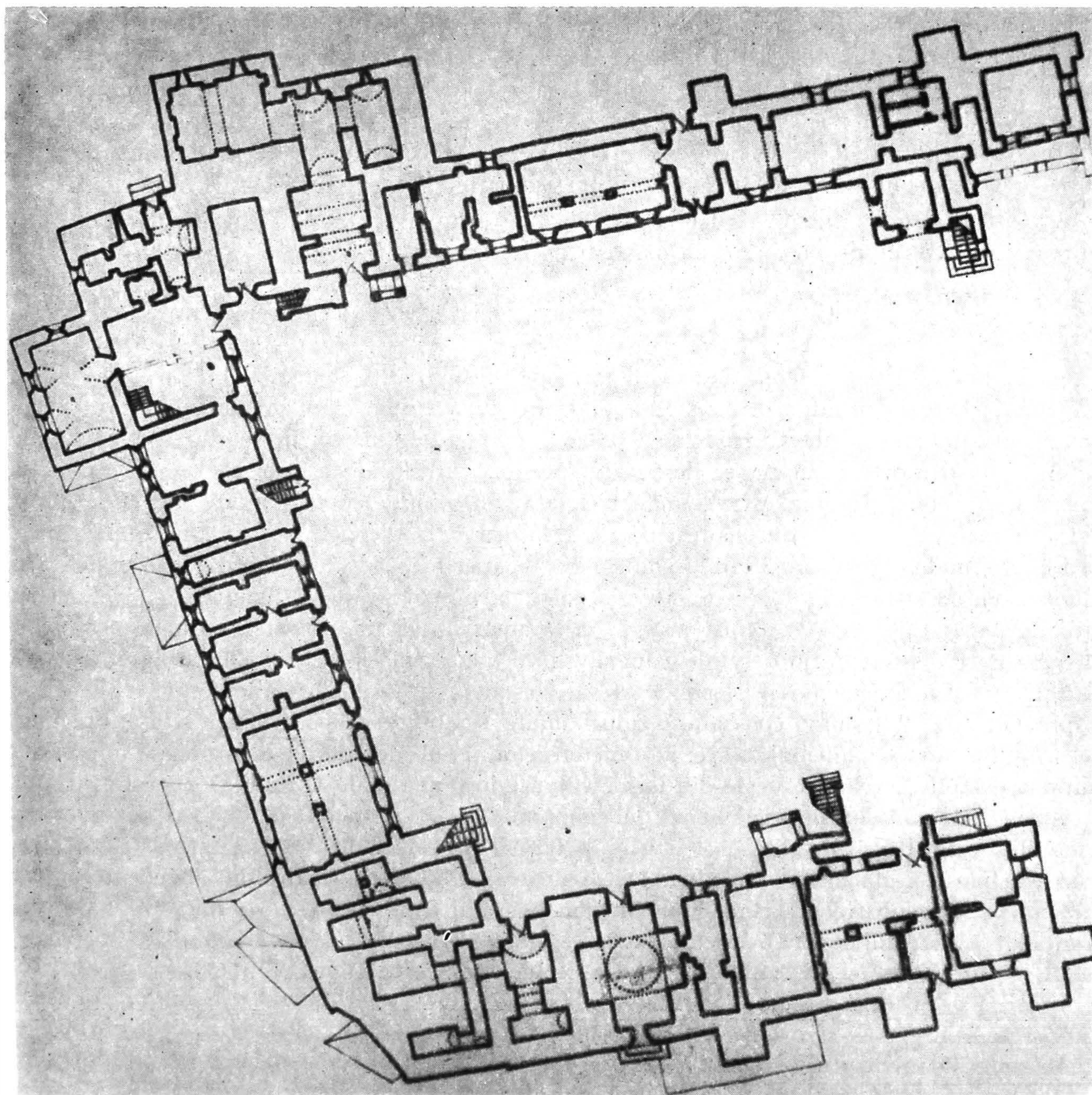


Fig. 4. — Edificiile monastice ale mănăstirii Cozia. Plan parter. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

și a complexului monastic sînt corect redate (se poate urmări reproducerea după fotografii studiind dispoziția și poziția personajelor care se găsesc aidoma atît în fotografii, cît și în acuarelă), în vreme ce latura sudică (pe care Szathmary nu a fotografiat-o) apare fantezist redată. Astfel, biserica, la care se puteau observa pe latura sudică, la data aceea, trei ferestre și deasupra arcurilor trei medalioane care mascau cele trei rozete, descoperite la restaurarea din 1933 [52], prezintă în acuarela lui Szathmary o singură fereastră și un panou dreptunghiular în partea superioară. Aripa de sud a chiliilor este de asemenea desenată din fantezie, cu un fel de loggie și o pisanie deasupra ușii de intrare de la nivelul parterului lipsit de foișorul atît de cunoscut. Prin urmare, această acuarelă nu trebuie să ne deruteze: pentru latura de sud, ea nu reproduce construcțiile reale din 1867, cînd a fost executată.

O interesantă acuarelă a lui Preziosi, datată 28 iunie 1869 [53], surprinde latura estică a incintei, văzută dinspre est, adică de pe malul opus al Oltului.

*Albumul general al României* (județul Rîmnicu-Vîlcea) din 1901 al lui Al. Antoniu [54] reproduce trei fotografii ale acestui excelent artist. El a fixat pentru posteritate biserica bolniței, la nord-vestul căreia putem distinge vechea casă a bolnavilor, de proporții mai modeste decît cea actuală, latura de est a mănăstirii, văzută de pe celălalt mal al Oltului, ca și în acuarela lui Preziosi, și, în sfîrșit, vederea dinspre vest a întregului complex. Această ultimă fotografie a fost reprodusă și în volumul *La Roumanie en image* [55], apărut în 1919.

O fotografie a lui V. Ardel [56] (fig. 36), de prin aceeași vreme, ne înfățișează fîntîna țîșnitoare din colțul de sud-vest al mănăstirii.



Planul actualei mănăstiri de la Cozia (fig. 4 și 5) este compus din trei aripi dispuse în formă de U, care încadrează biserica la sud, est și nord. Așa cum am arătat, latura vestică și extremitățile vestice ale laturilor sud și nord au fost dărîmate în secolul trecut. Clădirea existentă, de o formă regulată, se desfășoară pe două nivele la laturile sud și nord și pe trei la porțiunea sudică din cea estică, unde constatăm o pivniță cu mai multe încăperi. Accesul la etaj se face pe la exteriorul clădirii pe toate laturile, cu excepția aceleiași porțiuni sudice a aripii estice, unde o scară interioară conduce din încăperea parterului la etaj. Scările exterioare comunică cu foișoare elegante — în prezent patru la număr —, care, lucrate în epoci diferite, prezentînd trăsături variate, animă prin jocul luminos de arcade și stîlpi fațadele ușor monotone cu arcuri aplatisate. Impresia de calm și echilibru la prima vedere a ansamblului monastic, potrivit cu formele armonioase și ponderate ale bisericii, se schimbă la descoperirea laturii est dinspre Olt (fig. 23), unde constatăm ziduri înalte susținute de contraforți uriași, precum și tăieturile înguste și amenințătoare ale meterezelor. Paul de Alep [57] a formulat impresia de neuitat a călătorului care privește din foișor valurile înspumate ale Oltului și nu este întîmplător faptul că Gr. Alexandrescu evocă în cunoscuta sa poezie aceleași încăperi. Este evident că anumiți contraforți, de pildă cel nordic al laturii estice, au fost adăugați mai tîrziu, după ce această parte a amenințat cu ruina. De asemenea, deschiderile mai largi către exterior s-au practicat în secolul trecut, cînd iminența unor asedii a început să se micșoreze. De fapt renunțarea la sistemul de fortificație al așezării originare — pe care o vom reîntregi mai departe a avut loc în diferite etape, pe măsură ce pericolul unor atacuri importante descreștea.

[52] Vezi nota 1.

[53] Muzeul de artă, Secția stampe, D.S. 4927.

[54] Al. Antoniu, *Album general al României*, partea I, Dresda-București, 1901, pl. 11—13.

[55] *La Roumanie en image*, I, Paris, 1919, p. 154.

[56] Muzeul de artă, Clișotecă, fond. C.M.I.

[57] Vezi nota 12.

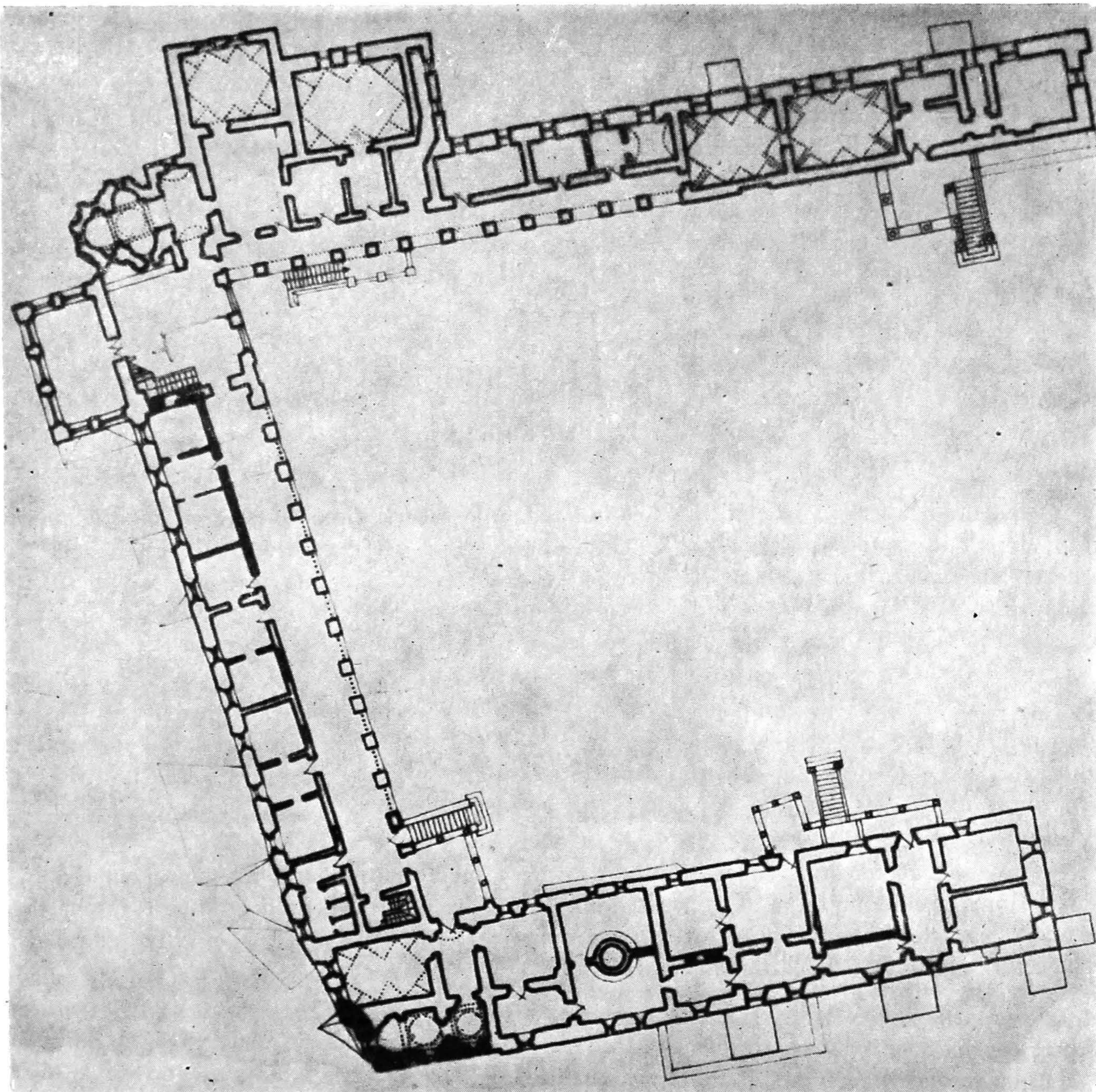


Fig. 5. Edificiile monastice ale mănăstirii Cozia. Plan etaj. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

Celelalte două laturi au cunoscut la exterior diferite mici construcții (magazii, șoproane), pe care ultima restaurare din 1958 le-a desființat. Ea a dărîmat și pavilionul sudic din fața mănăstirii, al domnitorului Gheorghe Bibescu, construit într-un stil neoclasic, total neaderent la întregul ansamblu, cel nordic fiind păstrat pentru rațiuni de ordin utilitar.

Biserica bolniței are construită de cîteva decenii numai o casă de oaspeți cu prispă și foișor, care a înlocuit o altă clădire despre care vom vorbi mai departe.

Așa cum se prezintă în prezent, restaurat și eliberat de multe adaosuri nepotrivite ale unor intervenții din secolul al XIX-lea, ansamblul monastic al Coziei ne permite să reconstituim, în linii mari, aspectul din secolul al XIV-lea. Dar pentru aceasta trebuie să trecem în revistă și să încercăm a surprinde aspectele cele mai vechi ale încăperilor, funcțiile lor și raporturile cu întregul ansamblu. Iată de ce vom parcurge toată mănăstirea existentă, încercînd

să ne reprezentăm și părțile dispărute, refăcînd același itinerar ca și redactorii catagrafiilor — cu referințe permanente la ei și la denumirile tradiționale — pentru a putea descrie apoi, în ordinea fazelor de construcție, modificările ce au avut loc în incintă.

Începînd cu perimetrul originar al mănăstirii, vom considera latura sudică (fig. 2), de la vest către est, apoi cea estică (fig. 23), în același sens, și, în sfîrșit, cea nordică (fig. 3). Așa cum am arătat, vom descrie încăperile pe unități funcționale, însumînd toate nivelele (fig. 4 și 5), începînd cu cel care din secolul al XVI-lea a devenit mai important, al etajului, și care are precădere în descrierile pe care le urmăm, deși, evident, ordinea cronologică este inversă. Vom trece apoi la incinta curții exterioare, la cea a grădinii și, în sfîrșit, a bolniței (fig. 1).

## CURTEA INTERIOARĂ

### Latura sudică

Latura sudică a mănăstirii se compune, după compartimentarea consemnată de catagrafii, din două mari ,,apartamente" : ,,casele egumenești" și ,,casele arhierești", ,,Casele egumenești" însumează încăperile aflate între extremitatea vestică a laturii sudice și punctul unde această latură se lățește înspre sud pentru a cuprinde un adaos la incinta originară, care sînt ,,casele arhierești". Acestea din urmă sînt legate de paraclisul ,,Adormirii Maicii Domnului", cu care se încheie spre est latura sudică.

De fapt, ,,casele egumenești" sînt, la rîndul lor, împărțite în prezent în încăperile egumenului de la extremitatea vestică (o cameră mare, una mai mică, două sălițe, grup sanitar și foișor), două saloane mari, de primire, și o serie de chilii, care sfîrșesc în ,,casele arhierești". La primul nivel constatăm o cameră mare, un grup sanitar, trapeza, un antreu, bucătăria și baia.

,,Casele arhierești", construite prin lărgirea incintei originare, însumează la etaj două saloane mari, avînd în față înspre vest două chilii, iar înspre est ,,un pălimar" care le leagă de micul paraclis. La parter găsim o serie de pivnițe, un beci mai mare, sub ,,pălimar", și trei beciuri mărunte sub pardoseala paraclisului.

### „Casele egumenești"

Sub această denumire, catagrafia din 1809 consemnează ansamblul de încăperi care începe — așa cum am arătat mai sus — de la extremitatea vestică a laturii sudice pînă la punctul unde zidul exterior sudic se întretaie în unghi drept cu un alt zid orientat sud-nord, care reprezintă latura vestică a ,,caselor arhierești". Între aceste două limite, încăperile mănăstirii se succed adosate zidului originar de incintă, pentru ca, mai departe, ele să se lărgească înspre sud, alcătuind ,,casele" numite ,,arhierești".

Este evident că cea mai vestică încăpere a aripii sudice se afla inserată într-un șir care continua înspre vest, deoarece constatăm la exterior o prelungire a zidului sudic (cel de incintă) într-această parte. Această încăpere vestică pătrată, care aparține și în prezent stăreției, prezintă o fereastră înspre sud, o alta înspre vest (o fostă ușă transformată în fereastră după dărîmarea laturii vestice a mănăstirii) și o nișă pentru dulap în zidul nordic (o fostă fereastră).

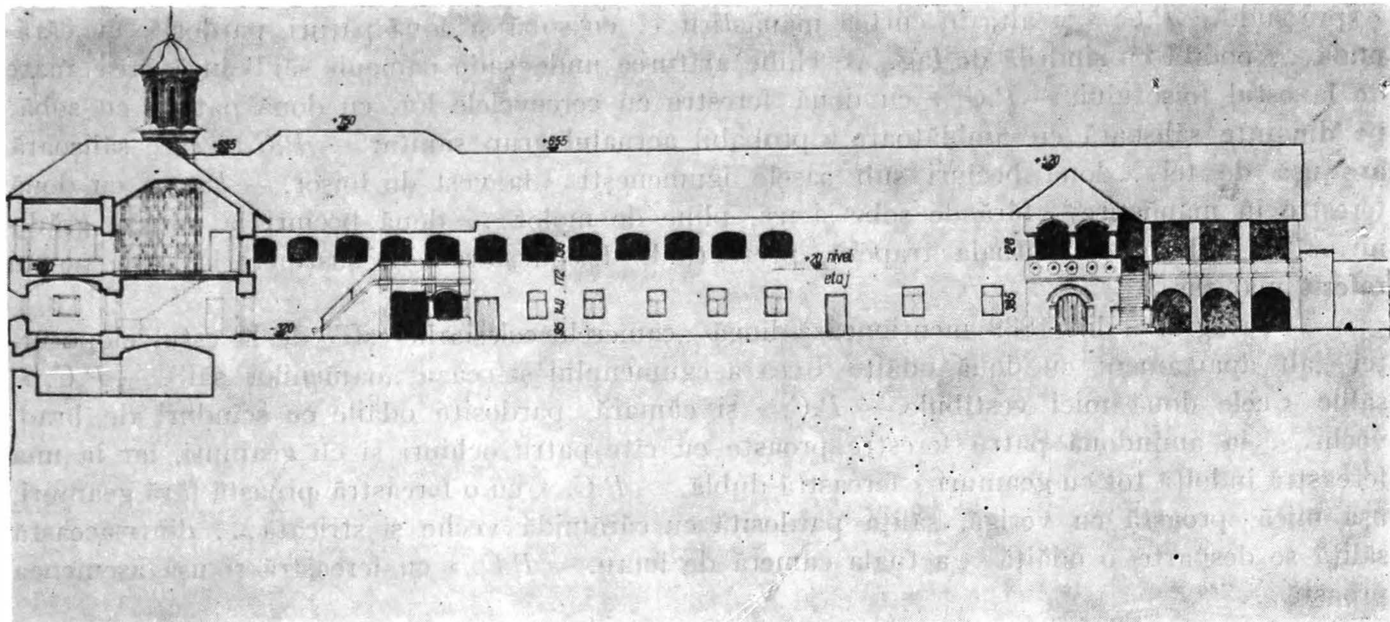



Fig. 6. Vedere latura sud înainte de restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

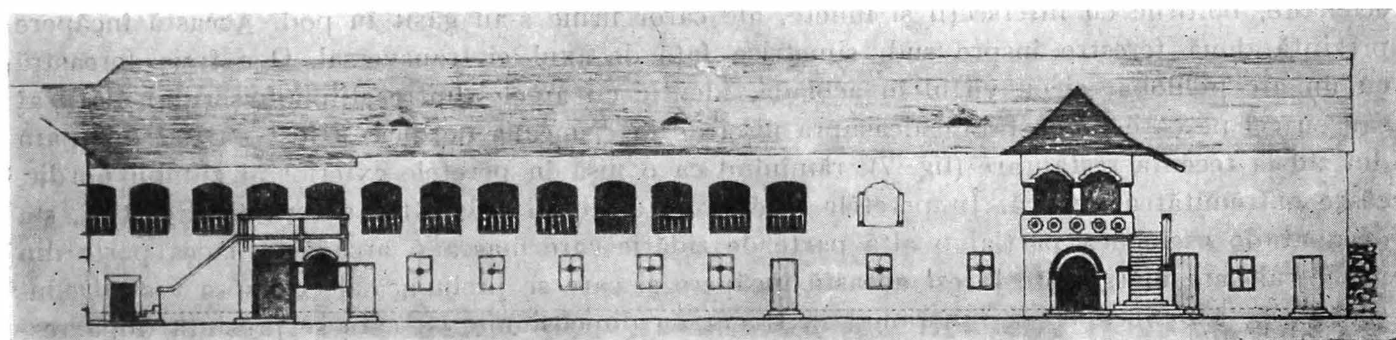


Fig. 7. Vedere latura sud după restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1962.

Două mici vestibule fac legătura acestei încăperi cu foișorul, legate de asemenea, cel vestic de un grup sanitar, iar cel estic de o mică încăpere de lucru. La estul acestor încăperi mărunte, în același ,,apartament'' găsim o cameră mai mare decît cea a stăreției, cu bolți de intersecții și lunete — refăcute la ultima restaurare după urmele de stucatorie din pod [58] — și cu două ferestre sudice, una în axul transversal, cealaltă la est de prima, cu o ușă înspre vestibulul de lîngă foișor și cu o alta lîngă încăperea de dimensiuni asemănătoare din est.

La nivelul parterului găsim o compartimentare asemănătoare. O cameră de locuit se află sub încăperea egumenului, cu o fereastră înspre vest și o ușă și o fereastră înspre nord, sub vestibulul vestic, un altul care conduce la un grup sanitar, situat sub cămăruța de lucru. Încăperea cea mare de la estul foișorului are zidul vestic sprijinit de zidul vestic al trapezei, iar cel estic pe un arc care împarte trapeza în două travee inegale (fig. 11). Prin urmare, constatăm pentru prima oară că parterul nu a fost construit avîndu-se în vedere distribuția încăperilor de la etaj. Acestea au fost adăugate ulterior, zidindu-se arcuri de sprijin, acolo unde lungimea încăperii de la nivelul superior era mai redusă decît cea de la parter.

Ca și în prezent, încăperile egumenului se aflau în 1809 tot în această parte a mănăstirii. Catagrafia din acest an menționează ,,o chilie unde șade egumenul, cu cămăruță mică ‹ probabil actualul grup sanitar. — *P.C.* ›, care chilie are două ferestre, una scoasă în grădină

[58] Rodica Mănciulescu, *op. cit.*, p. 122 și 125.

‹ spre sud. — *P.C.* › și alta în curtea mănăstirii... cu sobă și două paturi, pardosite cu cărămidă... podită cu șindrilă de fag...o chilie alăturea unde șade oamenii săi ‹ încăperea mare de la estul foișorului. — *P.C.* › cu două ferestre cu cercevelele lor, cu două paturi, cu sobă, pe dinainte sălișoară cu umblătoare ‹ probabil actualul grup sanitar. — *P.C.* › care sălișoară are ușă de tei...două beciuri sub casele igumenești ‹ la vest de foișor. — *P.C.* › cu două ferestre în mănăstire...fără de sobe și uși, pline de moloz... două beciuri la portița grădinii..." [59], cel vestic, actuala trapeză, prezentînd, desigur, arcul de susținere la care ne-am referit mai sus.

Catagrafia din 1839 menționează lîngă „camerele eclesiarherești" de la estul clopotniței „alt apartament cu două odăițe ‹ cea a egumenului și cea a „oamenilor săi". — *P.C.* ›, sălile ‹ cele două mici vestibule. — *P.C.* › și cămară, pardosite odăile cu scînduri de brad, vechi... la amîndouă patru ferestre proaste cu cîte patru ochiuri și cu geamuri, iar la una fereastră îndoită tot cu geamuri ‹ fereastră dublă. — *P.C.* › cu o fereastră proastă fără geamuri, ușa mică, proastă cu verigă, sălița pardosită cu cărămidă veche și stricată... dintr-această săliță se desparte o odăiță ‹ actuala cameră de lucru. — *P.C.* › cu fereastră și ușa asemenea proastă..."[60].

Legată de încăperea de la estul foișorului, destinată în 1809 „oamenilor egumenului", găsim o alta, către est, de dimensiuni asemănătoare, căreia ultima restaurare i-a redat, ca și celeilalte, boltirile cu intersecții și lunete, ale căror urme s-au găsit în pod. Această încăpere prezintă două ferestre înspre sud, simetrice față de axul ei transversal. O a treia fereastră cu un arc polilobat și cu vîrful în acoladă, identic cu arcele dintre stîlpii foișorului alăturat sau cu cel pe care îl constatăm deasupra nișei de la cișmeaua nordică, a fost parțial decapată din zid la recenta restaurare (fig. 7), rămînînd ca o nișă în peretele exterior al zidului nordic, către extremitatea vestică. În peretele interior al aceluiași zid, către extremitatea estică, s-a decapat de asemenea parțial o altă parte de zidărie care masca o arcadă ce făcea parte din pridvorul care mărginește la est această încăpere și care se prelungea deci înspre vest. Deducem că această încăpere a funcționat în trecut cu dimensiunile cu care se prezintă după restaurare, așa cum o vădesc boltirile sale refăcute și care o angajau în întregime, dar și compartimentată în trei travee mai mici, din care cea vestică prezenta fereastra din zidul sudic, iar cele estice, eventual, o altă încăpere și, desigur, prelungirea galeriei care se deschide în fața micilor chilii.

De fapt acest dublu aspect al încăperii, întreagă sau împărțită (dar cu alte deschideri), a putut fi constatat și în timpurile mai apropiate. Un releveu de prin 1925 [61] ne arată că la data aceea încăperea prezenta dimensiunile actuale (6,66 m × 4,93 m), dar cu tavanul drept, fără boltiri.

Alături de această a doua mare încăpere, înspre est se află o cameră lungă, ale cărei ziduri laterale au fost unite prin doi pereți, creîndu-se astfel trei chilii. Chilia vestică — cea de lîngă încăpere — a căpătat, o dată cu boltirea cu intersecții și lunete a celor două mari încăperi, o boltă în plin cintru, de asemenea în stuc [62]. Cele două mari încăperi și compartimentarea încăperii lungi în trei chilii datează așadar, din epoca brîncovenească.

Dar etajul a fost adăugat ulterior primului nivel, așa cum vădește adaosul picioarelor de zid și al arcurilor în parterul de sub încăperile de care ne ocupăm (fig. 11 și 12). Într-adevăr, la parter constatăm că pentru susținerea construcțiilor de la etaj, mai înguste decît planul fațadei, s-a practicat arcul care desparte trapeza și care susține zidul despărțitor al

[59] B.

[60] F.

[61] Releveul aparținînd arhitectei Haret Andreescu a fost publicat de N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii* ..., partea a patra, pl. DLXXI și DLXXII.

[62] Vezi nota 2.

celor două încăperi mari de la etaj, apoi, în bucătărie, două picioare de zid, solide, legate între ele și de pereții laterali prin arce groase, care susțin zidul nordic al chiliilor de la etaj. Două picioare de zid subțiri, legate de peretele sudic, susțin zidurile celor trei chilii de la etaj.

Avînd în vedere faptul -- subliniat de mai mulți cercetători — că boltirile cu bolți de intersecție și lunete, precum și aceea, tot de stuc, în plin cintru, de la chilia alăturată au fost efectuate în epoca brîncovenească, putem stabili o serie de faze, precum și succesiunea lor, foarte importante pentru prefacerile prin care a trecut complexul de care ne ocupăm :

1) În prima fază de construcție, cea anterioară epocii brîncovenești, încăperea care s-a compartimentat ulterior în trei chilii era fără ziduri despărțitoare. Galeria se oprea la vest, acolo unde începeau cele două mari încăperi. La parter existau arcul trapezei și picioarele de zid dinspre nord, din bucătărie.

2) În cea de-a doua fază, în epoca brîncovenească, s-au realizat cele trei chilii, prin două ziduri de paiantă, sprijinite la parter pe două picioare de zid subțiri, legate de zidul sudic. Chilia vestică împreună cu cele două mari încăperi (și așa cum vom vedea și cu ,,casele arhierești") au căpătat bolți de stuc.

3) În cea de-a treia fază, încăperea mare dinspre est a fost compartimentată ; fereastra din zidul nordic a fost plombată și, în schimb, s-a deschis o fereastră în zidul sudic. Tot cu acest prilej s-a mai realizat o arcadă, prelungindu-se galeria în interiorul fostei încăperi. Desigur, acum s-au modificat arcadele, aplatisîndu-se, și s-au făcut și alte construcții. Așa cum vom



Fig. 8. Latura sud văzută din incintă. Clișeu C.M.I. de prin 1930.

vedea, elementele stilistice, pe care le vom găsi și la foișorul sudic, precum și unele știri ne permit să așezăm această fază în jurul mijlocului secolului al XVIII-lea.

Acest aspect al încăperilor de care ne ocupăm este consemnat de catagrafia din 1809: ,,o chilie în rîndul acestora, cu o fereastră scoasă în grădină, cu patru ochiuri de sticlă în cercevele și cu două hiare mijloace, cu sobe... pardosită cu cărămidă... podită cu podină de fag..." [63]. (Este interesantă mențiunea că în 1809 ferestrele dinspre exterior prezentau ,,patru ochiuri de sticlă în cercevele", ceea ce ne permite să deducem că cercevelele descoperite la restaurarea din 1958 (fig. 10) ,,într-o mică încăpere descoperită sub paraclisul lui Mihnea" [64] și care au fost luate ca model pentru cercevelele refăcute datează de la o fază de construcție anterioară anului 1809, dar ulterioară mijlocului secolului al XVIII-lea, cînd ferestrele dădeau numai în interiorul incintei. Foarte probabil cercevelele aparțin refacerii din 1802—1803.)

4) Se dărîmă zidurile intermediare și încăperea mare estică capătă dimensiunile mari din epoca brîncovenească. Două ferestre în zidul sudic. (Situație oglindită în releveul Haret Andreescu de prin 1925.)

5) Restaurarea din 1958 a refăcut aspectul încăperii mari, cu bolți de stuc, dar a pus în evidență, decapîndu-le parțial, și deschiderile din fazele în care această încăpere se afla compartimentată, adică fereastra nordică, precum și arcada zidită. S-a refăcut și chilia brîncovenească cu boltă de stuc în plin cintru.

Stabilirea fazelor de construcție ale acestor încăperi ne ajută, în primul rînd, să deducem că etajul s-a construit înainte de epoca brîncovenească, cînd au avut loc prefaceri importante, și că alte transformări s-au petrecut în jurul anului 1750.

În continuarea celor 3 chilii, cea vestică prezentînd o boltă arhaică în plin cintru — contemporană cu cele două încăperi din epoca brîncovenească, cum am văzut —, ale cărei urme au fost găsite la restaurarea din 1958 [65] și care prezintă cîte o fereastră înspre sud și o ușă înspre nord, găsim o a patra — de la extremitatea estică —, cu două ferestre înspre sud și o ușă înspre nord. În fața acestor chilii se deschide galeria (fig. 7) cu sîlpi groși de zid prismatici și arcuri aplatisate, cu un aspect care i-a fost imprimat de restaurarea din jurul anului 1750, așa cum ne vădește ultima arcadă vestică construită în această fază.

Catagrafia din 1908 menționează la etaj ,,patru chilii... cu cîte o fereastră scoasă în grădină... cu uși și cu paturi, cu sobe, pardosite cu cărămidă, podite cu podină de fag... de epitropi prin arhimandritul Theodosie ot leat ‹ 1 ›803... două beciuri la portița grădinii... cu cîte o fereastră și cu cămări..." [66]. Probabil că ultima chilie estică la care constatăm două ferestre a fost compartimentată printr-un zid subțire, deoarece catagrafia din 1839 menționează ,,cinci odăi mici în rînd, pe dinaintea lor galerie, însă de stîlpi, îngustă și pitulată, pardosite cu cărămidă și cu cîte o fereastră proastă în patru ochiuri, la unele cu geamuri și la altele hîrtie, sobe românești cu vatra în casă...la trei cu tavanul de var, dar vechi și prăpădit, iar două podite în grinzi și ulucă de fag. Dădăsubtul acestora sînt patru odăițe proaste cu cămări...ferestre... proaste, pardosite unele cu cărămidă și altele cu pămînt... în care odăițe abia se adăpostește părinții ce șed..." [67]. Așadar, beciurile din 1809 devin chilii în 1839, evident din lipsă de încăperi pentru călugări.

Trecînd în revistă construcțiile din ,,casele egumenești", ajungem la concluzia că la parter au existat la început, pornind de la vest către est, două încăperi de aceleași dimensiuni,

[63] B.
[64] Rodica Mănciulescu, *op. cit.*, fig. 6, p. 125.
[65] *Ibidem*, p. 122.
[66] B.
[67] F.

aproape pătrate (4,68 m × 4,34 m și 4,55 m × 4,34 m), apoi o încăpere a cărei lungime de 9,27 m echivalează cu lungimile celor două camere, în sfîrșit o încăpere lungă de 8,63 m și o alta de 7,65 m, aceasta din urmă împărțită prin picioare de zid mai tîrzii. Desigur că alta va fi fost funcția originară a încăperilor de la primul nivel în vremea lui Mircea cel Bătrîn, cînd nu exista etajul. Atunci cînd s-a simțit nevoia unei amplificări a complexului, neîncăpător



Fig. 9. Foișorul laturii sud văzut dinspre pridvorul bisericii. Clișeu C.M.I. de prin 1930.

pentru obștea călugărilor, s-a adăugat etajul, construindu-se mai întîi picioarele de zid legate de zidul nordic și arcele de susținere, apoi picioarele de zid adăugate lîngă zidul sudic.

Accesul la etajul ,,caselor egumenești'' se face printr-un foișor ridicat pe cinci stîlpi (fig. 6, 7 și 8), alipit fațadei din interiorul incintei. O scară de piatră se sprijină pe o balustradă groasă, construită din zidărie plină, cu o deschidere cu arc aplatisat în partea inferioară. Primul nivel al foișorului prezintă cîte două arcade festonate înspre nord și vest, iar scara este încadrată, în partea inferioară, de doi stîlpi prismatici de plan pătrat, ornamentați în vîrf cu două elemente reutilizate, cel dinspre est cu o bază circulară (fig. 35 a), cel dinspre vest un capitel în trunchi de piramidă (fig. 35 b). La nivelul superior constatăm cinci stîlpi groși de zid, cilindrici, cu baze și capiteluri de profil simplu, legați între ei prin arcuri polilobate și cu vîrful în acoladă, de inspirație orientală, cu arhivolte adîncite în fața zidului. Balustrada este ornamentată la exterior de mici panouri hexagonale cu laturi drepte, alternate cu altele curbe și cu un buton stelat la mijloc.

Din dreptul scării foișorului și pînă la extremitatea acestei laturi se afla un scurt portic pe două nivele, prezentînd o balustradă cu profile neoclasice și, la parter, trei arcade, construit destul de recent (după cum vom vedea din relatările catagrafiilor din 1809 și 1839, pe

locul său este menționat un ,,pălimar'' de lemn) motiv pentru care a fost dărîmat la restaurarea din 1958 [68].

Catagrafia din 1809 descrie ,,un foișor în cinci stîlpi de zid, pardosit cu cărămidă, podit cu șindrilă de fag, tras în ulucă, cu scară de piatră, înfundat,cu pălimar de lemn lipit de aceste chilii și podit cu scînduri'' [69], iar cea din 1839 ,,un foișoraș pitulat cu cinci stîlpi de zid, pardosit cu cărămidă și pe lîngă el galerioară de lemn proastă'' [70]. Remarcăm faptul că aspectul arcurilor polilobate ale foișorului este identic cu cel al ferestrei din încăperea situată ceva mai la est, de care ne-am ocupat. Totodată, arcul aplatisat de la deschiderea din partea inferioară a balustradei scării este identic cu arcele galeriei de pe laturile de sud și est ale incintei. Concluzia care ni se impune este că atît foișorul de pe latura sudică, fereastra de la încăperea alătuartă, estică, precum și arcurile aplatisate ale galeriei — dar nu galeria în sine care este mult mai veche — aparțin aceleiași faze de construcție.

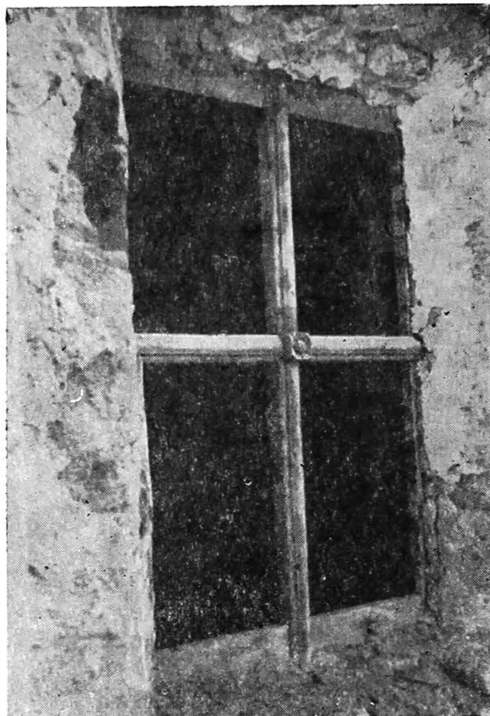


Fig. 10. Gol de fereastră cu tîmplărie veche (1802 — 1803). Fotografie de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

Datarea acestei faze de construcție va porni de la observația că arcurile polilobate și cu vîrful în acoladă, de inspirație orientală, sînt frecvente în Țara Românească, începînd de pe la anii 1740 și pînă la 1770, corespunzînd perioadei domniilor fanariote, cînd s-a creat un climat favorabil pătrunderii în moravuri și modă, precum și în arhitectură, a unor elemente caracteristice lumii orientale [71]. În ceea ce privește arcurile aplatisate, de influență evident barocă, ele nu pot fi anterioare celui de-al treilea deceniu al secolului al XVIII-lea, data pătrunderii acestui stil în Transilvania [72]. În sfîrșit, panourile ornamentale de pe parapetul foișorului, alcătuite din linii drepte și curbe, vădesc de asemenea o influență occidentală, care apare în Oltenia în timpul și după ocupația austriacă (1718—1739) [73].

Așezarea în timp a acestor elemente ornamentale ne duce la presupunerea că faza de construcție de care ne ocupăm, din jurul mijlocului secolului al XVIII-lea, a urmat încercărilor prin care a trecut mănăstirea în ,,răzmerița'' din 1738, cînd turcii, în urmărirea trupelor austriece, ,,au ars Cozia'' [74], așa cum ne informează un document contemporan. Este firesc ca, nu multă vreme după incendiu, mănăstirea să fi fost refăcută [75]. La încheierea războiului, în 1739, găsim egumen la Cozia pe Ghenadie, care rămîne în acest rang pînă după 1747 [76]. Despre Ghenadie știm că a zidit din temelie, fiind egumen al Coziei, un metoh al acestei mănăstiri, biserica Schitului Stănișoara, în 1747 [77]. Dar numele său a rămas consemnat și într-un fragment de inscripție lapidară, găsită de Gr. Tocilescu, pe la 1887, și citită astfel:. . . ,,Fiilor săi Șerban voievod, iar ușa de piatră s-au făcut de Ghenadie egumen'' [78].

[68] Rodica Mănciulescu, *op. cit.*, p. 125.

[69] B.

[70] F.

[71] Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, p. 209.

[72] *Ibidem*, p. 235 sq.

[73] Vezi casa Tîrcă din Olănești (*ibidem*, p. 280, fig. 207).

[74] C. C. Giurescu, *Material pentru istoria Olteniei sub austriaci*, vol. III, București, 1944, p. 229; vezi și N. Iorga, *Genealogia Cantacuzinilor*, București, 1902, p. 258.

[75] Vezi nota 23.

[76] Ibidem.

[77] V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei . . .*, p. 72.

[78] Vezi nota 22.

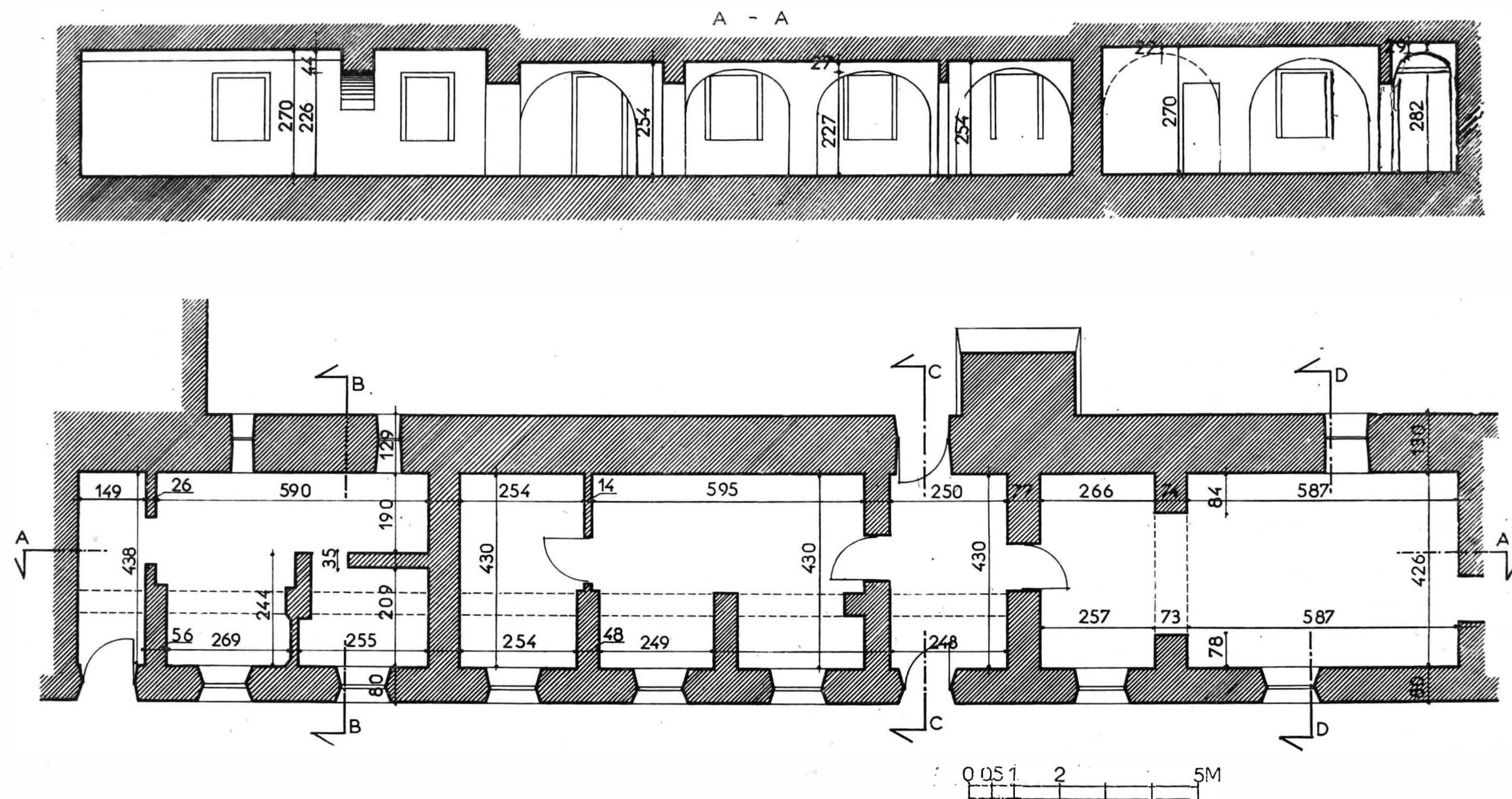



Fig. 11. Trapeza, bucătăria şi baia de pe latura sud. Plan şi secţiune longitudinală (A—A.) Releveu de Doru Popian şi Daniel Vişan din 1970.

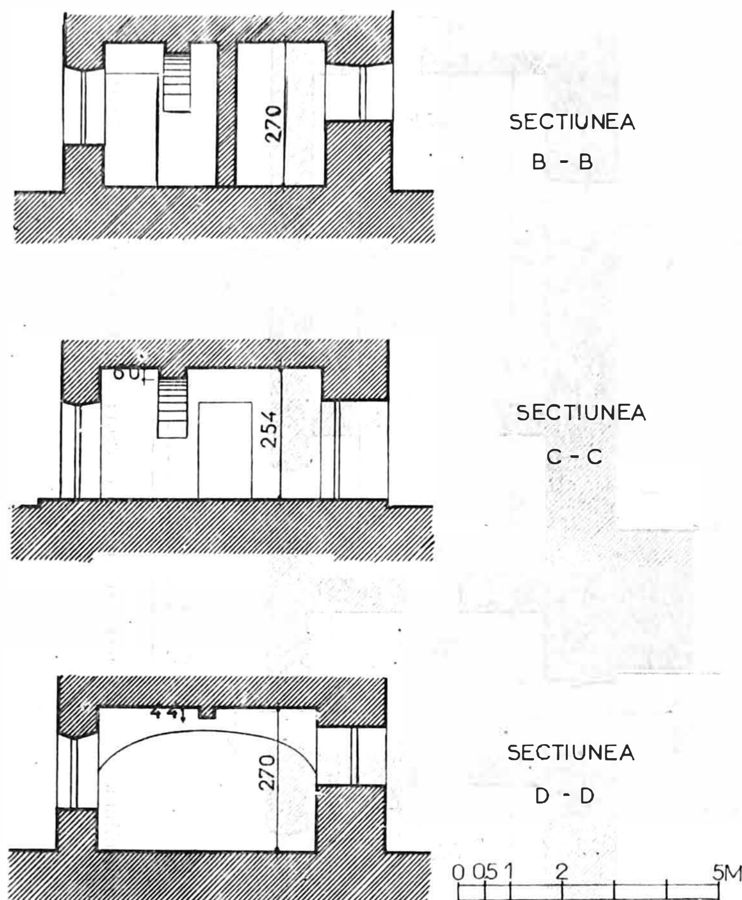



Fig. 12. Trapeza și baia de pe latura sud. Trei secțiuni transversale (B—B, C—C și D—D). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

Este vorba însă de o eroare, fie strecurată în pisanie, fie a lecturii ei, îngreuiată, desigur, de inscripția degradată. În primul rînd, voievodul Șerban Cantacuzino nu s-a ocupat în mod deosebit de mănăstirea Cozia. De altfel, acest voievod nu a avut decît un singur fiu (Gheorghe-Iordache) și mai multe fete [79]. Să fie o confuzie cu Șerban vel Paharnic, ctitorul refacerii de la 1705—1707? Dar nici acesta nu a avut urmași. Mențiunea lui Ghenadie este însă verosimilă, dacă avem în vedere ,,casele'' din aripa estică care poartă numele său [80], incendierea mănăstirii din 1738, care s-a petrecut puțin înainte de urcarea sa pe scaunul egumenesc, precum și rolul său la înălțarea bisericii schitului Stănișoara.

Acestei faze de construcție de la mijlocul secolului al XVIII-lea, care a cunoscut și lucrări de sculptură (din care făcea parte și inscripția găsită de Gr. Tocilescu), îi aparțin și ancadramentul de fereastră de la pronaosul bisericii mari (dinspre est) [81], precum și prelungirile din partea inferioară a ancadramentelor de ferestre ale naosului [82], deosebite ca ornamentație și factură atît de ancadramentele de ferestre din secolul al XIV,-lea, cît și de cel din epoca brîncovenească de la pronaos (dinspre vest) [83]. Într-adevăr, o dată cu lucrările de sculptură ce s-au executat în faza 1707, cînd s-au construit pridvorul bisericii mari și aripa nordică a incintei, între ,,casele lui Ioan Hurezeanu'' și cele ,,ale lui Samoil'', inclusiv actualul foișor nordic [84], s-a practicat și o fereastră în partea de vest a pronaosului bisericii mari. Motivul

[79] C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea întii, București, 1942, p. 168.

[80] Vezi, mai departe, p. 123.

[81] Vezi N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii . . .*, III, pl. CCCXXV, fig. 512. Zugrăveala din glaful acestei ferestre este mai nouă decît cea a ferestrei alăturate (vestice) a pronaosului.

[82] *Ibidem*, pl. CCCXXII, fig. 505 și 506; pl. CCCXXIII, fig. 507 și 508; pl. CCCXXIV, fig. 509 și 510.

[83] *Ibidem*, pl. CCCXXV, fig. 511.

[84] Vezi, mai departe, p. 130.

ornamental vegetal al acestei ferestre, lucrat în relief, ne apare foarte asemănător cu cel pe care îl găsim la portalul bisericii bolniței mănăstirii Hurezi [85]. Este posibil ca la Hurezi și Cozia să fi lucrat aceeași echipă de meșteri, care au sculptat o serie de elemente decorative comune, așa cum vom vedea, sau că meșterii refacerii din 1707 de la Cozia au reprodus cu fidelitate ornamente de la Hurezi.

În faza de la mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd s-a adăugat o nouă fereastră pronaosului bisericii mari (în partea estică) și s-au lărgit ferestrele existente (cea din faza brîncovenească, la care ne-am referit mai sus, se află la același nivel cu cele din secolul al XIV-lea [86], ceea ce vădește anterioritatea ei), s-au imitat ornamentele vegetale mari ale portalului lucrat la 1707. Dar factura trădează o epocă mai tîrzie, motivele sînt mai dezlînate și neglijent lucrate. N. Ghica-Budești, care a sesizat această evidentă deosebire de compoziție și factură (la motive asemănătoare), a arătat că ,,pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea au fost făcute pare-se importante lucrări : la biserică lungimea ferestrelor în jos și tăierea brîului de piatră... Tot atunci s-au restaurat chiliile de pe latura sud și s-a refăcut foișorul cu scară de pe această latură sud'' [87]. În prezent, cînd, datorită catagrafiei din 1809, cunoaștem lucrările de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, știm că adaosurile respective nu puteau aparține acestei epoci, ci uneia anterioare.

Conchidem, prin urmare, că în faza de construcție de la mijlocul secolului al XVIII-lea cînd s-au lărgit ferestrele naosului de la biserică și s-a făcut un nou ancadrament la pronaos (lîngă cel lucrat în 1707), s-au realizat și galeriile cu arcuri aplatisate, precum și foișorul din aripa sudică.

## „Casele arhierești"

Corpul de clădiri denumit în catagrafia din 1809 ,,casele arhierești'' se află în partea estică a aripii sudice, între ,,casele egumenești'' și cele ,,domnești'', între ultima chilie estică și sala din dreptul foișorului de la Olt. Așa cum am arătat mai sus, ele depășesc înspre sud linia zidului de incintă, lăsînd din primul moment impresia unor adăugiri la complexul central. Însăși înscrierea lor în spațiu este diferită față de corpul de clădiri pe care l-am studiat în capitolul precedent : aici avem un etaj și pivnițe adînci înspre vest și beciuri înspre est. În sfîrșit, un frumos și cunoscut paraclis se leagă funcțional de încăperile alăturate, permițîndu-ne unele deducții arhitecturale și de cronologie.

Bisericuța paraclisului, care prezintă, la exterior, un decor de firide înalte și fîșii alternative de cărămidă aparentă și tencuială (fig. 16 și 23), are un plan treflat, fiind compusă dintr-un naos (cu o fereastră în ax și două ferestre laterale) și un pronaos (cu boltă transversală, luminat de o fereastră sudică), corespunzînd atît cu sala ,,caselor domnești'', cît și cu cea a ,,caselor egumenești''. Pisania de piatră, care astupa pînă la recenta restaurare firida icoanei de hram de la ușa nordică și care a fost mutată la locul inițial, deasupra ușii vestice, mărturisește rîvna egumenului Amfilohie : ,,...Eu egumenul ieromonah Amfilohie cu pohtă am pohtit și am înălțat acest cinstit hram al Adormirii... în zilele lui Io Mihnea voievod și pe vremea sfințitului mitropolit chir Serafim, la anul 7092'' (1583—1584) [88].

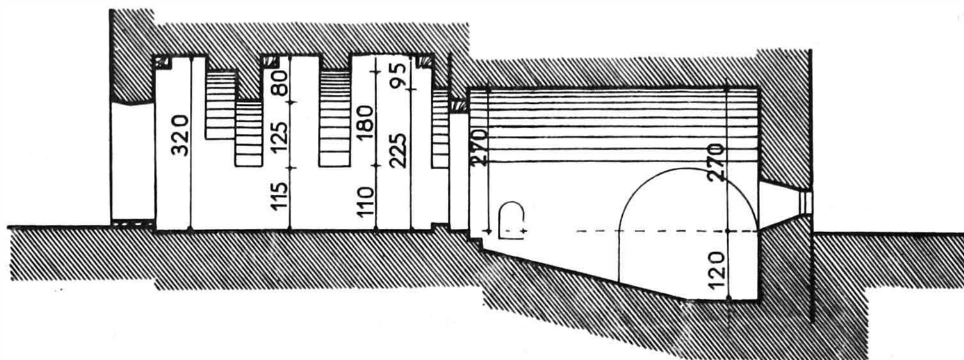
Avînd cele două uși către nord și către vest, este firesc să presupunem că încă în acea epocă și foarte probabil cu acel prilej complexul monastic s-a înălțat cu etaj. Acest fapt este

[85] Vezi N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii...*, partea a patra, pl. VIII, fig. 15.

[86] Idem, *Evoluția arhitecturii...*, partea întîi..., pl. XXV—XXVI, fig. 61.

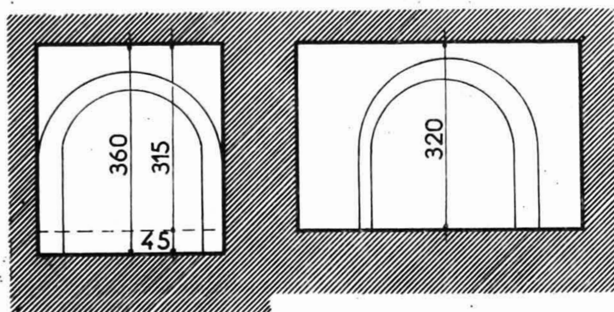
[87] N. Ghica-Budești, *Restaurarea bisericii mari a mănăstirii Cozia*, ..., p. 23.

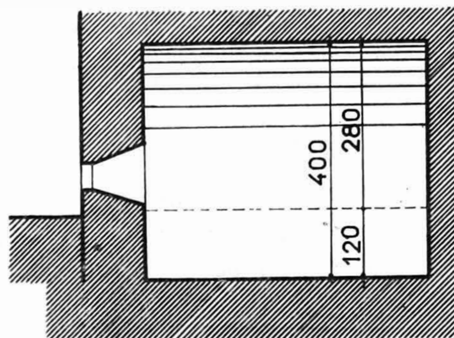
[88] Vezi nota 10.




A - A

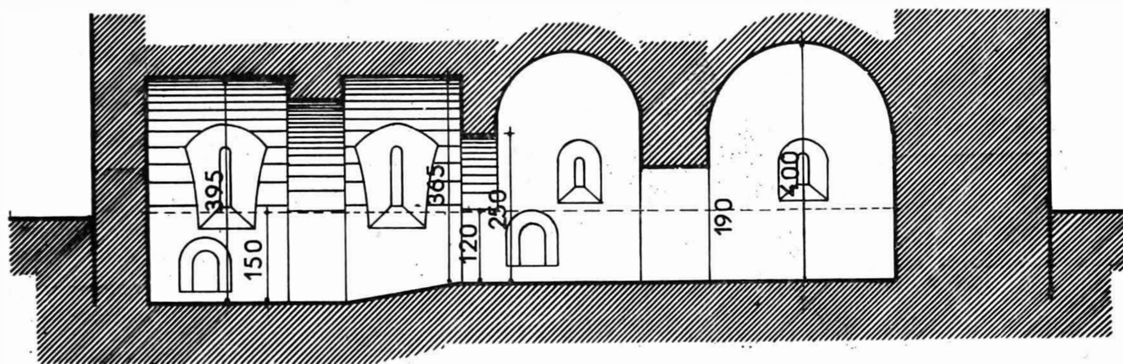
Fig. 13. Pivnița de pe latura sud. Plan și secțiune longitudinală (A—A). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.



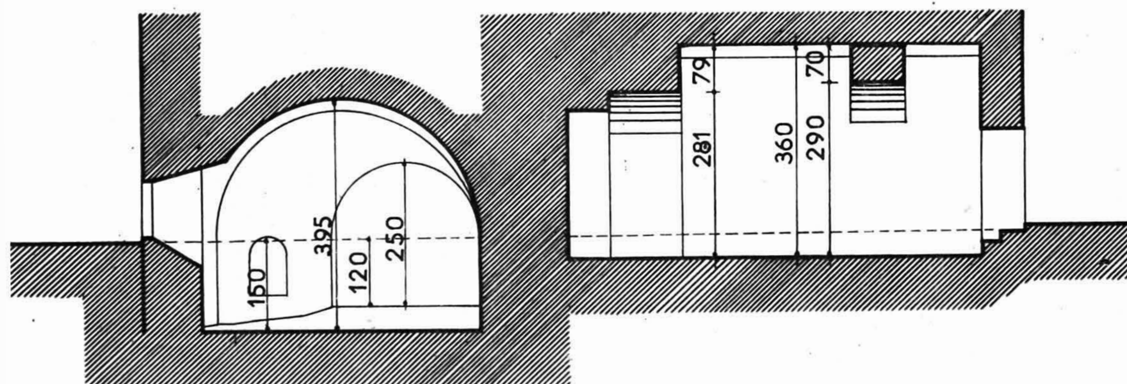




B - B

C - C




D - D




E - E

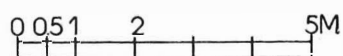



Fig. 14. Pivnița de pe latura sud. Patru secțiuni transversale (B—B, C—C, D—D și E—E). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

firesc dacă ne gîndim la bogatele venituri ale mănăstirii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, precum și la prestigiul său, egumenii Coziei devenind episcopi și chiar mitropoliți, cum s-a întîmplat cu Eftimie (mitropolit în anii 1594—1602) [89], predecesorul lui Amfilohie.

Oricum, așa cum nivelul parterului și al pivniței vădesc două faze diferite de construcție, una contemporană cu paraclisul, alta mai tîrzie, tot astfel și etajul prezintă încăperi care dăinuiesc din vremea construcției bisericuței, iar altele care au apărut ulterior. De fapt, însăși poziția celor două mari încăperi cu bolți de intersecție și lunete, cea vestică lipită de linia zidului de incintă, cea estică la oarecare distanță, deși legată de prima printr-o ușă, vădește că o construcție anterioară a determinat amplasarea ei mai la sud decît prima.

Este firesc, așadar, ca să considerăm sala care se află în fața ușii vestice a paraclisului aparținînd fazei de construcție Amfilohie. De fapt această sală prezenta către sud o chilie — pe care o menționează catagrafiile, după cum vom vedea —, așa cum ne indică și ușa paraclisului situată la jumătatea distanței rămase.

De la această chilie ni s-a păstrat o fereastră, adăugată după ce zidul ei sudic a fost mascat de noua încăpere (spațioasă, cu bolți de intersecție), fiind astfel lipsită de lumină. Atunci de-abia s-a deschis o fereastră la extremitatea sudică a zidului estic al încăperii, teșindu-se la exterior zidul vecin sudic al pronaosului paraclisului. Zidul dintre chilie și sală a fost dărîmat (pornirea lui se mai cunoaște la vest) și în schimb s-a adăugat un zid nou, care nu există în releveul Haret Andreescu de prin 1925 [90], în continuarea celui care desparte cele două încăperi mari, pentru a se realiza încă o chilie.

La primul nivel, descoperit la restaurarea din 1958, un beci (fig. 13 și 14), care înaintează exact pînă în dreptul zidului dărîmat, ne vădește că el a fost construit anterior chiliei de lîngă sala din epoca lui Amfilohie. Dimensiuni ale cărămizilor sale (0,28—0,29 m × 0,14m × × 0,045 m), identice cu cele din pivnița estică din vremea lui Mircea cel Bătrîn, confirmă că el datează din secolul al XIV-lea. Putem afirma, prin urmare, că o dată cu paraclisul s-au construit o sală cu arcade înspre nord și o mică chilie alăturată.

Alte patru beciuri (fig. 17, 18 și 19) pot fi constatate în prezent sub paraclis, două dintre ele descoperite, ca și cel de la vest, de recenta restaurare din 1958 [91]. Beciul de sub pronaosul paraclisului (fig. 18 și 19), care servește de culoar de trecere afară din incintă, susține cu bolta sa pardoseala acestuia. Sub naos, două beciuri (fig. 17 și 18), care erau comunicante, au fost despărțite de un zid nord-sud, probabil pentru consolidarea arcului de susținere. (Prezenta fereastră dinspre Olt practicată pe la 1802—1803 ridică problema dacă aici nu s-a amenajat o ascunzătoare mai veche.) Beciul vestic, în legătură cu culoarul de trecere, are înspre sud o fereastră îngustă cît un meterez. Un al treilea beci, o ascunzătoare, corespunde cu încăperea de la parter a „caselor domnești" și, printr-o spărtură recentă, cu beciul vecin. Considerînd atît planul, cît și aspectul primului nivel deasupra căruia se află zidit paraclisul, vom avansa unele observații :

1) Cele trei beciuri de sub naosul paraclisului au fost realizate în mod artificial, prin ridicarea a două ziduri succesive. Inițial a existat o încăpere pătrată, cu latura exterioară de 5,50 m, care a fost împărțită în două printr-un zid longitudinal, realizîndu-se astfel un beci lung și o ascunzătoare. În noul zid se sprijină capetele nordice ale arcurilor care susțin pardoseala naosului. Este evident deci că această împărțire a fost făcută cu prilejul zidirii paraclisului, adică în 1583—1584. Ulterior, după ce beciul longitudinal a primit o fereastră în ax, în 1802—1803, a fost înălțat cel de-al doilea zid despărțitor pentru consolidarea arcului, care susține naosul bisericuței, probabil după fisurarea zidurilor acesteia după cutremurul menționat

[89] Pr. Emil Nedelescu, *op. cit.*, p. 717—718.
[90] Vezi nota 61.
[91] Rodica Mănciulescu, *op. cit.*, p. 121.

în catagrafia din 1839. Prezența arcului dublou alăturat zidului despărțitor vădește de asemenea că acest zid a fost ridicat mai recent. Prin urmare, la origine parterul paraclisului a avut o încăpere de formă pătrată, în care se pătrundea prin sala cea mare din nord. Ulterior, în 1583—1584 s-au zidit o serie de ziduri și arce pentru susținerea paraclisului, realizîndu-se beciul de sub pronaos. Construirea chiliei de la ,,casele arhierești'', alăturată pronaosului, în afara zidului de incintă a avut loc cu acest prilej.

2) La cele două nivele ale paraclisului constatăm ferestre de trei mărimi. Este evident că ferestrele naosului și cea în ax a altarului au fost construite într-o altă epocă decît cea de la primul nivel, pe latura sudică, cu aspect de meterez (fig. 18), asemănătoare celor de la pivnița ,,caselor domnești'', care, așa cum vom vedea mai departe, aparțin de asemenea edificiului originar. Într-o a treia fază de construcție, cea din 1802—1803, s-au lărgit fereastra de est a primului nivel (din partea superioară a zidului), precum și fereastra sudică a pronaosului.

Considerațiile de mai sus ne duc la concluzia că inițial a existat în acest unghi un turn de colț căruia i s-a dărîmat nivelul superior și i s-a modificat și planul nivelului inferior, pentru a se zidi un paraclis. Acest paraclis se lega înspre vest de o serie de construcții din care s-au mai păstrat o sală și o chilie, al cărei zid nordic a fost dărîmat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Catagrafia din 1809 arată că în anul acela paraclisul era ,,vechi și nu slujește în el, hramul Adormirii Maicii Domnului, cu două ferestre, una la altar și alta la grădină ‹ la sud. — *P.C.* › cu tinda dinainte-i și cu o fereastră scoasă, iar în grădină ‹ la sud. — *P.C.* › cu două mijloace de hier, iar zugrăveala stricată peste tot de ploaie și alocurea nici tencuit. Deasupra ușii care este scoasă în pălimar pisanie de piatră'' [92].

[92] B.

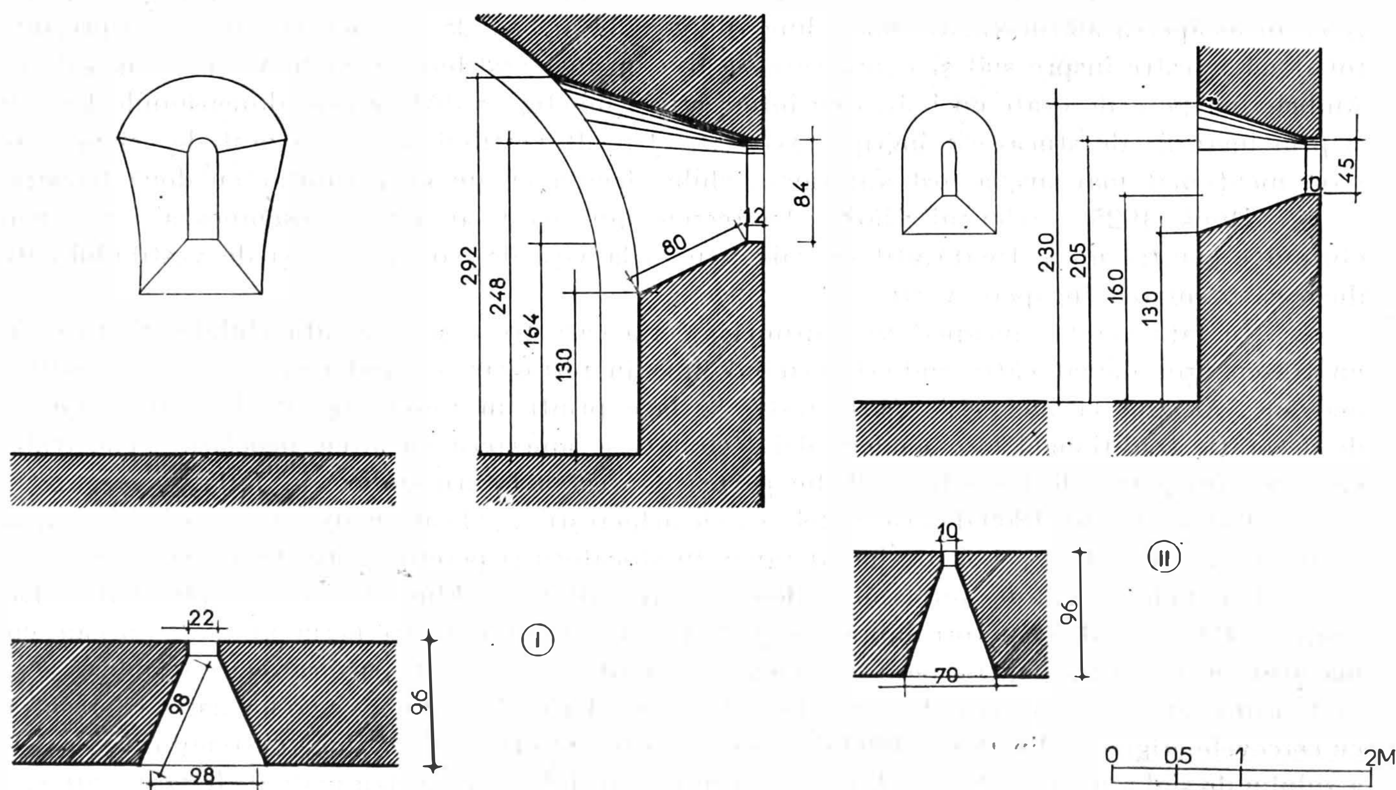



Fig. 15. Pivnița de pe latura sud. Ferestre (I și II). Plan și secțiune. Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

Evident că încăperile numite în 1809 ,,arhierești'' aveau alt aspect la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Așa cum am arătat mai sus, într-o fază de construcție mai tîrzie, această porțiune de est a laturii sudice, cuprinsă între extremitatea estică a șirului de chilii și sala din fața ușii de vest a paraclisului, a fost modificată structural. În primul rînd nu s-a mai respectat delimitarea originară a incintei, proiectîndu-se două mari încăperi, a căror lățime (5,05 m) se adăuga celei a chiliilor alăturate (3,30 m) (dar zidul de incintă fusese depășit anterior, de chilia situată la vestul pronaosului paraclisului, deasupra unui adaos la beciul din vremea lui Mircea cel Bătrîn).

Dar pentru temeliile acestor două mari încăperi, destinate arhiereilor, au trebuit să fie dărîmate și construcțiile de pe latura existentă, astfel încît la primul nivel să se realizeze un gang descendent pentru accesul la pivnițe, iar la cel de-al doilea cîteva mici încăperi legate de noile construcții. Nu știm care era conformația etajului, în porțiunea la care ne referim, la data acestor importante transformări, deoarece el a fost considerabil modificat. Putem doar constata că, la etaj, fațada nordică a ,,caselor arhierești'' este mai retrasă decît cea a chiliilor, prezentînd la întîlnirea lor un vizibil decroș.

Prin urmare, casele propriu-zis ,,arhierești'', cele două mari încăperi situate la sud de zidul de incintă și camerele mai mici din fața lor s-au construit la un interval apreciabil, după înălțarea cu încă un nivel a aripei sudice. Ele ne permit să deducem că întregul etaj de pe latura sudică a fost înălțat peste parterul care dăinuia din vremea lui Mircea cel Bătrîn, de către egumenul Amfilohie, la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Ulterior, cînd s-au zidit încăperile ,,arhierești'', în epoca brîncovenească, s-au boltit în stuc și cele două camere mari (,,pentru oamenii egumenului''), precum și mica chilie din apartamentul denumit ,,casele egumenești''.

În prezent constatăm la sudul sălii din vestul paraclisului — de fapt la sudul chiliei al cărei zid nordic a fost dărîmat — o încăpere de 4,55 m × 5,45 m, cu două ferestre în zidul sudic, cu o ușă înspre nord — care corespundea cu fosta chilie — și cu alta prin care se poate trece în încăperea alăturată. De mari dimensiuni (6,33 m × 5,05 m), aceasta din urmă prezintă tot două ferestre înspre sud și o ușă care dă într-un mic vestibul, de unde se trece în galerie. Ambele încăperi, decorate cu boltiri cu intersecții și lunete, se disting prin dimensiunile lor, cît și prin lucrările de stucatorie îngrijit executate. Un alt vestibul, situat la vest de cel pe care l-am menționat mai sus, a fost anterior o chilie, legată cu un grup sanitar cu două ferestre.

După 1925 — releveul Haret Andreescu din acest an nu o consemnează — s-a mai obținut o cameră mică, legată atît de sala situată la vest de paraclis, cît și de vestibulul care duce către marea încăpere vestică.

În fața acestor încăperi se continuă galeria care trece și prin fața chiliilor vestice, cu un traseu ușor deviat către sud-est, urmînd linia în retragere a fațadei pe care am amintit-o mai sus. Accesul la încăperile ,,arhierești'' se face printr-un foișor (fig. 8), în care elemente de decorație tradițională (arc semicircular festonat) se amestecă cu altele neoclasice, construit, ca și scurtul portic de lîngă foișorul din partea de vest a laturii sudice, în 1895.

Catagrafia din 1809 descrie astfel ,,casele arhierești'' : ,,O casă mare < este vorba de marea încăpere estică. — *P.C.* > boltită, lucrat tavan în știocatorii și pereții i sobă, cu patru ferestre cu cercevele i sticle peste tot < probabil că două ferestre, aflate în zidul estic, au fost plombate între timp. — *P.C.* > cu două paturi îmbrăcate cu terpet însă la un pat șase perne umplute cu paie, cu macatul lor, în alt pat cu trei perne asemenea umplute și cu macat, pardosite cu cărămidă... și în dreptu-i cămară mică < cea al cărei zid nordic a fost dărîmat. — *P.C.* > cu o fereastră < fereastră cu cercevele originare din 1802—1803 descoperită la recenta restaurare, lîngă extremitatea vestică a zidului de sud a paraclisului. — *P.C.* > și cu ușă... o chilie < încăperea mare de la vest, care era locuită. — *P.C.* > iar boltită, cu două ferestre scoase în grădină < înspre sud. — *P.C.* > ... cu două uși... < una care corespunde cu încăperea mare de la est, cealaltă cu vestibulul. — *P.C.* >. O



Fig. 16. Colțul sud-est al mănăstirii (parterul fostului turn, paraclisul lui Amfilohie și foișorul). Fotografie de prin 1930.

chilie dinaintea acestei în tindă < actualul vestibul al grupului sanitar. — *P.C.* > și umblătoarea în dreptu-i < legată de chilie ca și în prezent. — *P.C.* > care chilie are sobă, pardosită cu cărămidă, cu ușă de tei... și cu o fereastră scoasă în curte... Rîndul acestor chilii ce să începe de la casele igumenești și pînă dinaintea paraclisului are pălimar < galerie. — *P.C.* > în stîlpi de zid, groși, pardosită peste tot cu cărămidă, la care pălimar și în dreptul paraclisului iaste scară de lemn cu foișoraș mic, în patru stîlpi de lemn'' [93].

Catagrafia din 1839 denumește aceste case ,,igumenești'', deoarece în acel an se mutase în ele stăreția. Starea lor era aceeași : ,,De la acestea să începe odăile ce să zic igumenești, iar din vechime arhierești și care sînt trei odăi cu două cămăruțe și două sălițe, cu șapte ferestre vechi... pardoselile la odăi și sălițe cu scînduri vechi cîrpite iar cealaltă odaie și săliță cărămizi vechi... tavanul la două odăi cu boltă, iar la una cu var, tăvănită, sobele în stîlpi, vechi și stricate, paturile proaste, numai unul ce în chip dă nemțești, pă dinaintea acestora galerie pitulată în chip dă stîlpi dă zid, pardosită cu cărămidă și podită cu scînduri de brad iar scara de lemn proastă de țară pe unde se coboară în curte...'' [94].

[93] B.

[94] F.

În partea inferioară a ,,caselor arhierești'', un gang descendent cu trepte, prin care se pătrunde în pivniță (fig. 13, 14 și 15), este susținut de arcuri dublouri și de două picioare de zid pe care se sprijină zidul nordic al cămăruțelor din fața celor mari. Pivnița propriu-zisă însumează trei încăperi ; una de mijloc, boltită în plin cintru, pe unde pătrundem într-alta vestică, cu același fel de boltire (ambele sub marea încăpere vestică), și într-alta estică (aceasta din urmă sub marea încăpere estică), întărită cu un arc dublou.

Pentru datarea acestor pivnițe și a construcțiilor aflate deasupra lor reținem faptul că tehnica zidăriei este cea frecventă din secolul al XVII-lea înainte, cu bolovani în casete de cărămidă ; firidele (una în pivnița mediană și alte patru în cea estică) prezintă arhivolte festonate (fig. 28). Boltirile cu intersecții și lunete duc de asemenea către începutul secolului al XVIII-lea, către epoca brîncovenească. Considerarea nivelului pivnițelor arată clar că edificiul anterior nu depășea zidul originar de incintă, cu excepția chiliei situate lîngă sala de la vestul paraclisului, fapt care ne permite să bănuim că și ,,foișorul'' dinspre Olt al caselor domnești — care iese de asemenea din linia zidului de incintă — datează tot din epoca Amfilohie.

Catagrafia din 1809 înregistrează ,,o pivniță subt casele arhierești boltită cu tindă dinainte <gangul de acces. — *P.C.* > și cu un beci alăturea, care iaste sărăria < beciul din vremea lui Mircea cel Bătrîn, a cărui ușă a fost zidită în secolul al XIX-lea, descoperit la restaurarea din 1958. — — *P.C.* > cu două uși în patru canaturi... două beciuri subt paraclisul Adormirii, pustii, cu cîte o fereastră mică de zid...[95]''. Deducem că actualul culoar de trecere de sub pronaosul paraclisului nu se afla deschis înspre sud, fără a putea preciza dacă în locul ușii din prezent se afla o fereastră.

Boltirile celor două mari încăperi ne duc către epoca brîncovenească, cum au observat o serie de cercetători. Unele considerații de ordin istoric vin să confirme această presupunere, care leagă în timp această parte a laturii sudice de latura nordică, construită de asemenea, după cum vom vedea în 1705—1707.

Pisania sculptată care se află deasupra portalului din pridvorul bisericii mari, lucrat în 1707, arată că înfrumusețarea din acest an s-a petrecut ,,în zilele luminatului domn Constantin Brîncoveanu Basarab voievod, fiind mitropolit al Țării Românești kir Theodosie și ostenitor kir Antim Episcopul de Rîmnic... în egumenia preacuviosului kir Mihail''[96].

Acest ,,Kir Antim'' nu este altcineva decît Antim Ivireanu, luminoasa față bisericească de la începutul secolului al XVIII-lea și ctitorul mănăstirii cu același nume din București, care a jucat un rol și în refacerea mănăstirii Cozia din 1707, după cum glăsuiește pisania. La 28 ianuarie 1708, Antim va fi ridicat la rangul de mitropolit [97]. Este firesc, așadar, să considerăm că și ,,casele arhierești'' au fost înălțate pentru Antim Ivireanu, care va fi revenit în liniștea Coziei în timpul bogatei sale activități mitropolitane. Încăperile rămîn cu această funcție și în 1812, cînd în paraclisul lui Amfilohie este zugrăvit chipul mitropolitului Ignatie [98] (5 mai 1810 — 10 august 1812). Dar în 1839 catagrafia din acest an ne informează că egumenia se mutase în încăperile ,,foste arhierești'' [99].

## LATURA ESTICĂ

Latura estică, dispusă pe malul Oltului, însumează la etaj încăperea mare de lîngă bisericuța de paraclis a lui Amfilohie, cea alăturată, numită ,,foișorul lui Mircea'', apoi un șir de chilii pe galerie, care se termină înspre nord cu ,,casele Hurezeanului''. La parter, intrarea către marea

[95] B.

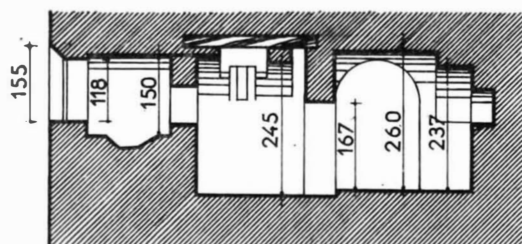
[96] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii*..., partea a patra, p. 111 ; N. Davidescu, *op. cit.*, p. 21.

[97] N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, vol. II, București, 1932, p. 21.

[98] N. Davidescu, *op. cit.*, p. 21.

[99] F.

← Fig. 17. Parterul fostului turn din colțul sud-est al mănăstirii. Plan și secțiune (A—A) (hașuri încrucișate = faza Mircea cel Bătrîn; hașuri continui = faza Amfilohie; hașuri întrerupte = secolul XIX). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.



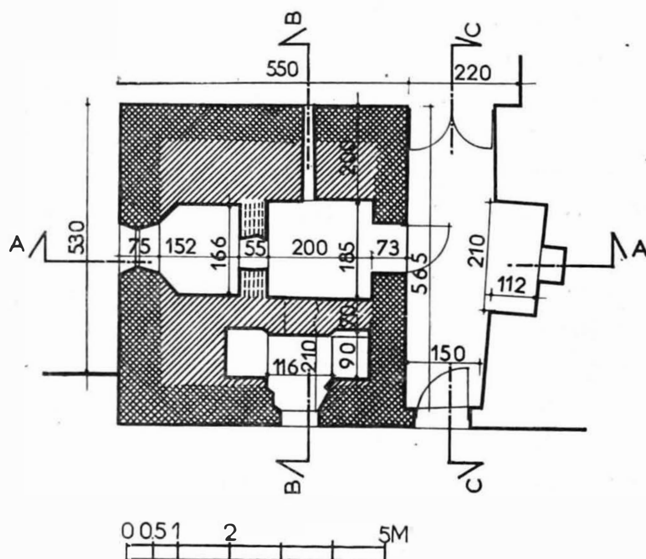
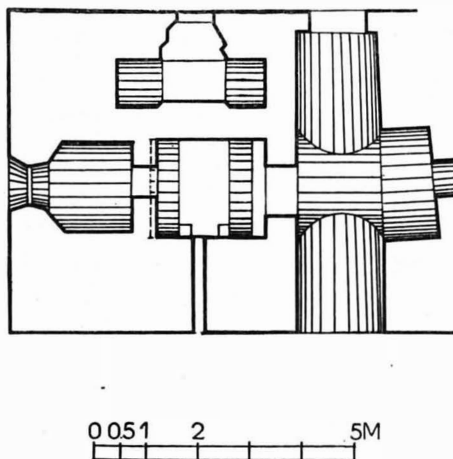
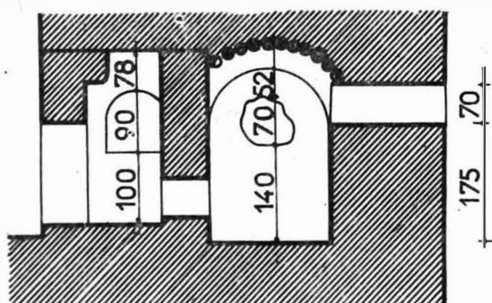




Fig. 19. Parterul fostului turn din colțul sud-est al mănăstirii. Planul bolților. Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.



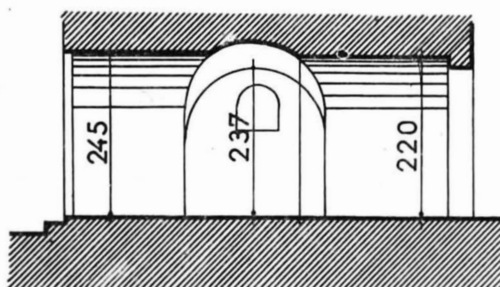




Fig. 18. Parterul fostului turn din colțul sud-est al mănăstirii. Secțiuni (B—B și C—C). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

pivniță estică desparte cele trei încăperi mari dinspre sud de alte două mari săli înspre nord și de cîteva beciuri lungi și înguste sub casele ,,Hurezeanului".

,,Apartamentele" pe care le vom avea în vedere la descriere sînt cele consemnate de catagrafii : ,,casele domnești" între paraclisul lui Amfilohie și ,,casele lui Ghenadie", compuse din încăperile aflate la nord de porțiunea intrării în pivniță (incluzînd la etaj cele două mari încăperi și chilia alăturată de pe galerie). Apoi o serie de vestibule și chilii — printre care și ,,casele lui Ghenadie" – între ,,casele domnești" și ,,casele Hurezeanului", încheindu-se spre nord cu un grup sanitar. În sfîrșit, ,,casele Hurezeanului", care se găsesc în colțul de nord-est al incintei în jurul bisericii de paraclis cu hramul Duminica tuturor sfinților.

## „Casele domnești"

Grupul de încăperi denumite ,,domnești" în catagrafia din 1809 se află la extremitatea sudică a laturii estice, între paraclisul din colțul sud-estic și chilia de lîngă ,,casele lui Ghenadie". Spre deosebire de restul complexului monastic, unde găsim numai două nivele, la ,,casele domnești" constatăm trei nivele ; un parter, un etaj și pivnițe. Este de asemenea unicul grup de încăperi în care comunicarea cu etajul se face în prezent prin interior, nu pe la exterior, dar acest mijloc de legătură aparține vremurilor mai noi, el nefiind consemnat nici în catagrafia din 1809, nici în cea din 1839.

Trebuie subliniat, de asemenea, caracterul ,,meridional" al acestor încăperi, cu foișor înspre Olt și o sală deschisă, cu peretele vestic înlocuit printr-o serie de arcade care continuă galeria porțiunii nordice a laturii (arcade care în prezent sînt închise cu geamuri, iar una e zidită). Este semnificativ faptul că atît ușa de vest a paraclisului lui Amfilohie, cît și cea de nord aveau înaintea lor cîte o sală mărginită de arcade, în prezent închise cu geamuri și o ușă sau zidite. Sala de la vest (din aripa sudică), de care ne-am ocupat, avea înspre sud o chilie care ieșea din frontul incintei sudice, iar cea de la nord (din aripa estică), incomparabil mai mare și mai frumoasă, un foișor, de asemenea situat mai la est decît zidul de incintă estic.

În legătură cu denumirea și funcția acestor ,,case", trecute drept ,,domnești" în 1809, vom remarca faptul că la mijlocul secolului al XVII-lea — deci nu multă vreme după ce ele au fost înălțate — aici se afla arhondaricul, încăperile pentru oaspeți, ceea ce ne îndeamnă să credem că Amfilohie și-a oprit pentru sine modesta chilie de la vestul paraclisului — după cum glăsuiau canoanele cinului său —, construind pentru oaspeți frumoasele încăperi de la nordul bisericuței. Este probabil că arhondaricul, fără destinație domnească specială, a devenit al domnului în exclusivitate, cu prilejul fazei de construcție de la începutul secolului al XVIII-lea, cînd s-au înălțat și ,,casele arhierești", stăreția retrăgîndu-se spre vestul aripii, unde se află și în prezent. Aceste modificări le vom trata în ultima parte a lucrării, dar trebuie să reținem că Paul de Alep arată încîntat, în iunie 1657, că ,,în partea dinspre răsărit sînt cîteva săli minunate unde se servesc mesele, cu ceardacuri sau galerii ce domină cu privirea rîul a cărui adîncime, adică distanță, aici de la vîrful clădirilor pînă la albia sa este între 40 sau 50 de ori statura sau înălțimea unui bărbat. . .". Paul de Alep mai arată că luau cina ,,la o oră mai tîrzie în galeria pe care am descris-o ‹ deci în foișor. — *P.C.* › , unde eram găzduiți"[100]. Este posibil ca acest arhondaric să fi aparținut în realitate voievodului — patriarhul putînd fi găzduit în încăperi deosebite —, dar nu avem nici o certitudine în această privință.

Sala cea mare care leagă paraclisul de foișorul de la Olt, afectată în prezent muzeului mănăstirii, a fost despărțită de paraclis — pînă la restaurarea din 1958 — de un zid îngroșat înspre est,

[100] Vezi nota 12.

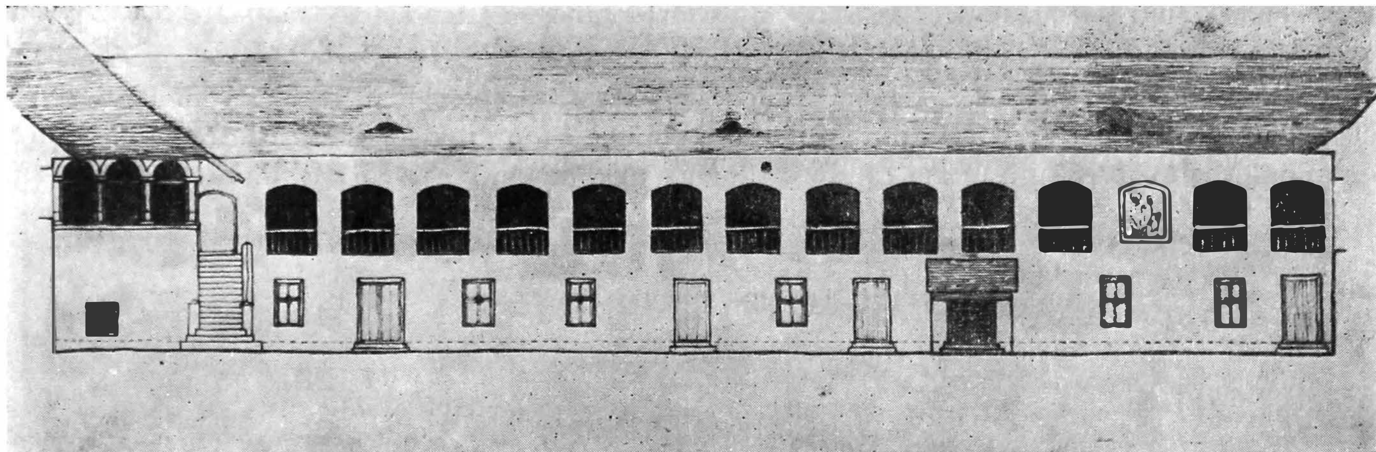


Fig. 20. Vedere latura est înainte de restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

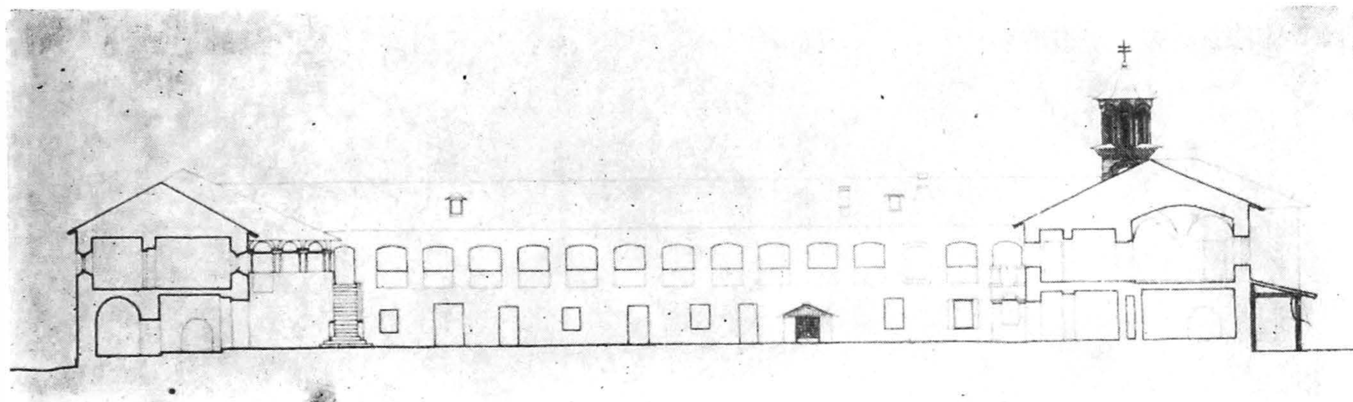


Fig. 21. Vedere latura est după restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1962.

formînd, împreună cu un alt mic zid (care unea colțul sud-vestic al foișorului cu zidul nordic al absidei altarului paraclisului, străpuns de o ferestruică), un fel de spațiu închis, spre care dădea fereastra absidei nordice. În prezent acest zid despărțitor a fost desființat, pentru a se putea vedea suprafața ornamentată cu jocul de cărămizi și porțiuni tencuite ale paraclisului. Desigur că la origine cele două arcade vestice ale sălii mari nu erau închise cu ferestre și nici nu a existat zidul subțire de paiantă care, pînă la restaurarea din 1958, despărțea casa scării de restul încăperii. Deoarece catagrafiile din 1809 și 1839 nu menționează în interior această scară, deducem că ea a fost introdusă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai de mult comunicarea cu aripa sudică făcîndu-se atît prin pronaosul paraclisului, cît și prin galeria acestei aripi (ca și în prezent), iar cu cea estică prin galeria din această parte.

Foișorul scos deasupra Oltului — numit impropriu ,,al lui Mircea'' — numără șapte arcade cu arcuri în segment de cerc, mai arhaice decît cele aplatisate, ale galeriilor, tăvănit cu var. Este evident că arcadele foișorului, ca și ale sălii din față au fost la origine deschise ; în prezent ele sînt însă închise cu ferestre. În anul 1802 — așa cum menționează catagrafia din 1809 — în această parte a mănăstirii se aflau ,,casele domnești''. Deasupra ușii de intrare în foișor, pe peretele estic, se văd zugrăvite laolaltă stemele Țării Românești și Moldovei, descoperite de N. Iorga[101], care citise, prin urmare, catagrafia din 1809, unde ele sînt menționate, sub o altă stemă mai recentă. Stema aparține domnitorului Mihai Șuțu (1783—1786 ; 1791—1793 ; 1801—1802), în timpul celei de a

[101] Vezi nota 38.

treia domnii cînd s-a efectuat restaurarea „caselor domnești"; aceeași stemă poate fi văzută, în aceeași alcătuire, pe un sigiliu păstrat la Arhivele statului [102].

Foișorul de care ne ocupăm ridică o serie de probleme, în primul rînd în legătură cu originea sa. A fost el transpus din arhitectura populară autohtonă sau are o altă proveniență, de pildă grecească? Să nu uităm că Amfilohie era un egumen grec și că la muntele Athos sînt

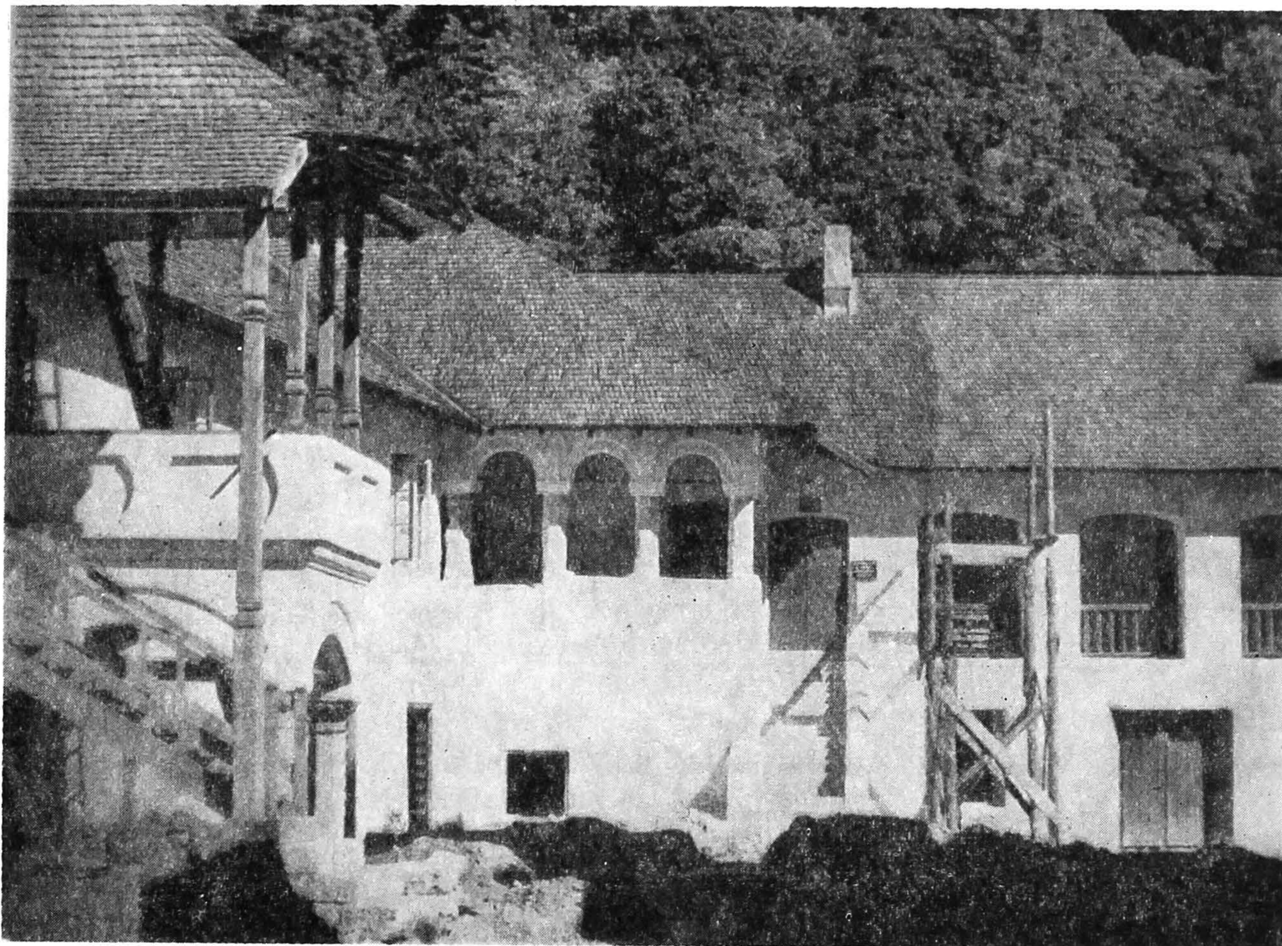


Fig. 22. Latura est (către nord) văzută din incintă. Clișeu C.M.I. de prin 1930.

frecvente balcoanele cu arcade, pe console sau temelii, situate înspre rîpele sălbatice [103]. Tot pentru originea sa sudică ar pleda și sala deschisă pe stîlpi, alăturată, dar deocamdată nu putem avansa nici o ipoteză în această privință. Constatăm la construcțiile civile contemporane, ca, de pildă, la palatul lui Petru Cercel de la Tîrgoviște, foișoare asemănătoare [104].

Catagrafia din 1809 descrie astfel încăperile foișorului și ale sălii alăturate: „Un foișor scos asupra Oltului cu șapte obloane ce să deschid în două părți fieșcare cu cîte patru canaturi de tei și cîte două hiară care se închid înlăuntru, tăvănite cu șindrilă de brad trasă în ulucă, pardosit cu scînduri de stejar, cu două paturi, cu așternuturi și perne, însă la un pat șase perne umplute cu pae și un macat asemenea ... în alt pat, patru perne umplute iarăși cu pae ... cu ușă de tei în două canaturi ... deasupra ușii înlăuntru zugrăvit stăpînirea Țării Românești

[102] Const. Moisil, *Stema României*, în *Boabe de grîu*, II (1931), nr. 2, fig. 42, p. 79.

[103] G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfîntului Munte*, în *B.C.M.I.*, VI (1913), passim.

[104] Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, p. 418.

și a Moldovei, care foișor numai meremetisit, precum se vede, de epitropii prin arhimandritul Theodosie la <1> 802, are dinainte-i sală mare, în stîlpi de zid groși, pardosită cu cărămidă, tăvănită, precum și foișorul tot de epitropii ... "[105].

Reproducem și descrierea din catagrafia scrisă în 1839 pentru pitorescul decorului : ,,De la ușa paraclisului să face o sală în patru colțuri cu un alăturea foișor dă zid dă spre Olt cu



Fig. 23. Latura est văzută dinspre Olt. Clișeu C.M.I. de prin 1930.

obloane, cu ușă în două canate văpsite albastru și cu broască galbenă, pardosit dă scînduri, veche dă tot, cu două paturi proaste și o laviță ... pă care paturi este cîte un chip de mindir ... ... cu lînă și nouă perne asemenea fețele și macat dă postav prost negru cu ciucuri albi, vechi și ponosite de tot, iar podeaua foișorului, uluca dă fag"[106].

La nord de sala ce se află în fața foișorului de la Olt, de-a lungul galeriei deschise care începe de aici (după ce o arcadă zidită, unde se află în prezent, la exterior, icoana hramului bisericii, primește zidul nordic al acestei săli), se află o altă încăpere mare (reprodusă ca atare de releveul Haret Andreescu de prin 1925). De fapt, încăperea aparține vremilor mai noi, deoarece zidul ei sudic, pe care se sprijină scara, înfundă arcada fațadei și, prin urmare, îi este ulterior acesteia, iar cel nordic apare legat de un șir de chilii care ocupă numai jumătate din lățimea laturii. Acestei încăperi îi corespund la nivelul parterului cele două încăperi ale muzeului unde se păstrează icoanele (cea nordică deasupra gangului de intrare la pivniță), o săliță, precum și prima travee sudică a sălii din mijlocul laturii, pe care recenta restaurare a împărțit-o în trei

[105] B.

[106] F.

chilii și un vestibul. Marea încăpere de la etaj de care ne ocupăm a fost împărțită diferit în vremurile din urmă. Astfel, în releveul Haret Andreescu de pe la 1925 nu găsim indicațiile vreunor despărțituri, dar în cel al R. Mănciulescu din 1960 constatăm mai multe ziduri de paiantă care îl împart în patru încăperi.

O lămurire asupra utilizării acestui spațiu ne dă catagrafia din 1809, care arată că aici se aflau ,,două case ce se zic domnești cu uși proaste ... cu sobe, cu paturi, și pardosite cu cărămidă, la una cu două ferestre, cu geamuri, și alta cu o fereastră asemenea ... O cămară lîngă casele domnești, cu o fereastră fărîmată, cu ușă de tei, proastă ... Are și umblătoare cu sălișoară, din care sălișoară intri în casele domnești ... ''. Mai departe catagrafia adaugă ,,... Pe dinaintea acestor chilii ‹ este vorba de chiliile care o unesc de ,,casele Hurezeanului''. — *P.C.* › sală mare ce să începe de la cămară de lîngă casele domnești, pînă în casele Hurezeanului, pardosită cu cărămidă, în stîlpi groși de zid, meremetisite de arhimandritul Theodosie la leat ‹17› 93''[107].

Iar catagrafia din 1839 menționează: ,,Da dreapta cum ieși din foișor sînt două odăi mici, proaste, tavanul vechi și stricat, dă var, pardoseala veche cu scînduri proaste, patru ferestre proaste, cu cîte patru ochiuri'... Două sobe în chip de stîlpi vechi, crăpate ... alături cu aceasta se face plimbătoarea și alte patru odăi ... pă dinaintea acestora, galerie în chip dă stîlpi pitulați dă zid pînă la un loc mai îngustă, iar mai încolo lărguță, pardosită cu cărămidă veche și stricată pă alocurea, podită cu uluce dă fag ... ''[108].

Cele patru ferestre estice, care apar într-o fotografie a lui Alex. Antoniu din 1907[109], vor fi ulterior astupate parțial (releveul Haret Andreescu de prin 1925 surprinde două ferestre) sau în întregime (fotografie de V. Drăghiceanu din 1933)[110], dar redeschise în prezent. Din mențiunile celor două fotografii deducem că în 1809 ,,casele domnești'' se ridicau pe zidurile pe care le prezintă și astăzi primul nivel al porțiunii respective: deasupra celor două camere care țin în prezent de muzeu (la nord de sala — vestibul unde se află și scările care duc la etaj) se găseau pe toată lățimea aripii estice, cele două încăperi ,,domnești'', avînd alături o ,,plimbătoare'' continuată cu o săliță transversală, pe unde se intra dinspre nord în ,,casele domnești''. ,,Plimbătoarea'' și sălița corespundeau încăperii subțiri și lungi de la parter, situate între gîrliciul pivniței și traveea sudică a sălii dinspre sud de pe această aripă (în prezent folosită ca chilie) (fig. 29). Deasupra acestei travei, ,,casele domnești'' își aveau cămara, dar nu pe toată lățimea aripii estice, deoarece din dreptul cămării începea galeria deschisă, care se continua pînă la ,,casele Hurezeanului''. Așadar, la parter, constatăm două încăperi diferite care fac parte din muzeu, cea mai mare înspre sud, cu două ferestre, cealaltă spre nord, cu o singură fereastră (sub aceasta din urmă se află gangul descendent la pivniță). Urmau sălița îngustă, cu o ușă și o fereastră, deasupra căreia se situa ,,umblătoarea'', apoi traveea de sud a încăperii mari din mijlocul laturii estice (fig. 29), cu un arc longitudinal, care ne arată suportul zidului ce despărțea odinioară ,,cămara'' de la nivelul superior de galeria deschisă din fața ei.

Asemănarea arcadelor de la galeria estică cu cele ale galeriei sudice ne permite să deducem că ele se inserează în aceeași fază de construcție din secolul al XVI-lea, foarte probabil din vremea lui Amfilohie, cînd încăperile aveau funcția de arhondaric, și că au fost refăcute în jurul anului 1750.

Descrierea lui Paul de Alep care afirmă că ,,în partea de est există cîteva încăperi, unde sînt servite mesele, cu balcoane sau galerii privind deasupra rîului...'' (cu referință, desigur, la sala

[107] B.
[108] F.
[109] Vezi nota 54.
[110] V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, fig. 21, p. 73.

situată între foișorul lui Mircea și paraclis) și unde, așa cum arată mai departe, ,,au fost găzduiți''[111], ne îndeamnă să credem că aici se afla încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea arhondaricul, devenit ulterior, cum este firesc, ,,casă domnească''.

Celelalte două încăperi de la nivelul parterului (în completarea celor pe care le-am descris mai sus pentru a explica prefacerile de la etaj) și care aparțin în prezent de asemenea muzeului mănăstirii sînt sala-vestibul a muzeului, de unde pornește scara de acces la etaj, și o cameră sub foișorul dinspre Olt. Prima prezintă înspre vest ușa de intrare în muzeu și o fereastră, înspre sud o ușă la culoarul de trecere de sub pronaosul paraclisului și o ușă în ascunzătoarea nordică de sub paraclis, înspre est o ușă în camera de lîngă Olt, iar înspre nord în camera unde sînt expuse icoanele. Spre deosebire de tăvănirea simplă a sălii-vestibul, cea a încăperii dinspre Olt are o boltă în semicilindru, cu lunete în dreptul ușii și al celor trei ferestre. Catagrafia din 1809 descrie ,,un beci sub foișorul despre Olt cu trei ferestre stricate și pustiu, cu o sală mare dinainte ‹ sala-vestibul. — *P.C.* › , una chilie mare cu cămara ei ‹ cele două încăperi alăturate ale muzeului, spre nord. — *P.C.* › , care este chelăria ‹ cămară, sub care se află pivnița. — *P.C.* › cea veche, cu trei ferestre, însă două afară spre Olt și una în mănăstire ''[112]. Aceleași ferestre subzistă și în prezent.

Cel de-al treilea nivel al porțiunii din complexul monastic de care ne ocupăm, cel inferior, este compus dintr-un gang descendent, pe care l-am menționat mai sus, dintr-o pivniță mare, împărțită în două travee (despărțite printr-un arc dublou) care corespund celor două încăperi (sala-vestibul și cea alăturată) de la parter și, în sfîrșit, o pivniță adăugată mai tîrziu, după cum vădesc înseși zidurile nețesute organic cu cele anterioare, sub parterul foișorului de la Olt (,,al lui Mircea'').

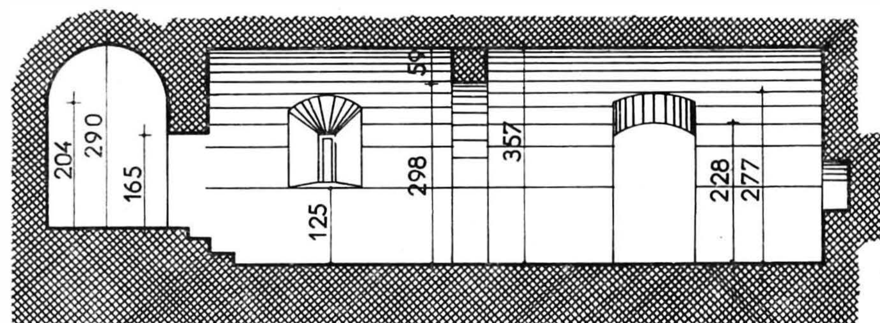
O sumară cercetare a arcadei de acces din pivnița construită în vremea lui Mircea cel Bătrîn în cea alăturată (din timpul lui Amfilohie) vădește că aceasta a fost practicată dintr-un fost meterez, care făcea pandant celui actual dinspre nord (fig. 25). Cîteva cărămizi (de 0,28 m — — 0,29 m × 0,14 m × 0,045 m) provenite din desfacerea acestei ferestre-meterez se află încastrate în zidăria pivniței din timpul lui Amfilohie.

Dimensiunile cărămizilor din pivnița mare (0,28 — 0,29 m × 0,14 — 0,15 m × 0,045 m), identice cu cele de la biserica mare, ne vădesc că pivnița dăinuiește din vremea lui Mircea. Aspectul meterezului dinspre răsărit (fig. 27/I), precum și al ferestrelor dinspre curtea mănăstirii (apus) (fig. 27/II), în parte plombate, dar care lasă să se vadă perfect forma inițială, sînt extrem de interesante. Tehnica zidăriei de bolovani a acestei pivnițe, aspectul meterezului, al ferestrelor, ca și cel al nișelor fără arhivolte festonate constituie elemente de comparație cu celelalte edificii din vremea lui Mircea cel Bătrîn, din nefericire destul de puține. Catagrafia din 1809 menționează această ,,pivniță mare, care are vărzăria cea veche boltită, are ușe cu două canaturi, pardosită cu piatră și cu scară de lemn, alăturea este și un beci, care vine al doilea beci ‹ deci al treilea nivel, cel inferior — *P.C.* › tot subt foișorul despre Olt''[113].

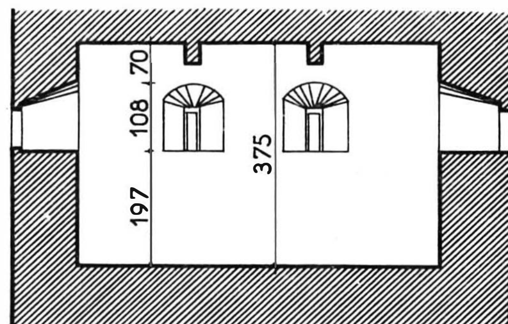
## Încăperile între „Casele Domnești" și „Casele Hurezeanului"

Peporțiunea dintre ,,casele domnești'' și ,,casele Hurezeanului'' găsim în prezent o serie de chilii și mici vestibule. Constatăm astfel de la sud către nord, între doi pereți de zid, un vestibul și o chilie, apoi, între pereții următori, un vestibul median, care desparte două chilii, și, în sfîrșit,

[111] Vezi nota 12.
[112] B.
[113] B.




A - A




B - B

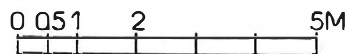



Fig. 25

Fig. 24

Fig. 24. Pivniţa de pe latura est (haşuri încrucişate = faza Mircea cel Bătrîn; (haşuri continui = faza Amfilohie). Releveu de Doru Popian şi Daniel Vişan din 1970.

Fig. 25. Pivniţa de pe latura est. Secţiuni longitudinale (A—A şi B—B). Releveu de Doru Popian şi Daniel Vişan din 1970.

la extremitatea laturii estice un grup sanitar. Ca și la ,,casele domnești'', pereții groși de zid constituie o structură mai veche, în cadrul căreia s-au efectuat diferite modificări. Comparînd zidurile groase de la etaj cu cele de la parter, constatăm că cele trei mari compartimentări între ,,casele domnești'' și cele ,,ale Hurezeanului'' corespund celor trei mari încăperi de la parter (cele două travee nordice ale sălii din mijloc, sala dinspre nord și beciul alăturat de la extremitatea laturii).

Spre deosebire de zidul vestic al ,,caselor domnești'', care se rezema pe zidul vestic al încăperilor de la parter — cu excepția cămării, cum am arătat —, zidul vestic al chiliilor se sprijină pe arcuri mediane, pornite fie din stîlpii din ax ai încăperii, fie din picioarele de zid (desigur, adăugate), care înaintează pînă la acest ax. În complexul originar — din vremea lui Mircea cel Bătrîn — au existat aici două săli apropiate (fig. 29 și 30), cam de aceleași dimensiuni, cărora li s-au adăugat în sala din mijloc o serie de ziduri, compartimentînd-o în chilii și cămări, iar în cea dinspre nord o serie de arce pentru susținerea suprastructurii și, mai aproape de zilele noastre, ziduri de paiantă pentru obținerea unor chilii.

Desigur, datele păstrate în cele două catagrafii din secolul al XVIII-lea provin dintr-o epocă tîrzie, după multe transformări ale clădirilor mănăstirești. Ele ne apropie însă cu un pas de realitatea originară. Astfel, catagrafia din 1809 menționează ,,o chilie de la casele domnești la deal < înspre munte, înspre nord — *P.C.* > cu o fereastră < probabil deasupra celor două travee — de mijloc și de nord — a sălii din mijlocul laturii estice. — *P.C.* >, o chilie alăturea, ce se numește casele lui Ghenadie < probabil deasupra traveei sudice a sălii dinspre nordul laturii estice. — *P.C.* >, cu o fereastră spre Olt... cu un dulăpior în zid... pardosită cu cărămidă și cu o tindă a numitelor case < actualul vestibul situat deasupra traveei de mijloc a sălii dinspre nordul laturii estice. — *P.C.* >, care are și ușă... o chilie lîngă acestea < corespunzînd traveei de nord a sălii nordice. — *P.C.* > cu o fereastră spre Olt... pardosit cu cărămidă, are și cămară < probabil actualul vestibul alăturat grupului sanitar. — *P.C.* > ... o umblătoare lîngă acestea''[114] (actualul grup sanitar).

Este de reținut denumirea ,,casele lui Ghenadie'', egumenul menționat în documente între 29 septembrie 1733 și 1747[115], care a supravegheat o importantă fază de construcție în mănăstire. O pisanie care amintea contribuția egumenului Ghenadie a fost găsită de Gr. Tocilescu la sfîrșitul secolului trecut, după cum am arătat mai sus[116]. Catagrafia din 1839 menționează aceeași compartimentare a încăperilor, cu deosebirea că fosta cămară a ,,caselor domnești'' este transformată în chilie. Ea pomenește astfel. ,,patru odăi mici, proaste, cu cămările lor, crăpate din cutremur, fieșcare cu cîte o fereastră proastă cu cîte patru ochiuri...''[117].

În ceea ce privește cele două săli care despart gangul de acces la pivniță de ,,casele Hurezeanului'', ele sînt astfel descrise în 1809 : ,,Patru chilii la o sală ce sînt două despre Olt și două despre mănăstire, cu cîte o fereastră și ușile lor proaste... trei chilii la altă sală tot într-acest rînd, cu cîte o fereastră, cu cîte o ușă... și cu cămări însă două spre Olt și una în mănăstire...''[118].

Într-adevăr, cele două săli, care la origine prezentau patru stîlpi mediani, au fost împărțite în felul următor : cea din mijloc a primit trei arce longitudinale, și două ziduri, care unesc acești stîlpi cu cei laterali, realizîndu-se astfel o săliță la mijloc și patru încăperi laterale. Sălița are o fereastră înspre Olt și ușa înspre mănăstire ; cele două chilii estice au ferestrele spre Olt, iar cele vestice înspre mănăstire.

Dispoziția chiilor amenajate în sala din nord a fost diferită. În primul rînd aici nu au fost înălțate ziduri de cărămidă între travee, ci numai de paiantă, în prezent dispărute. Fotografiile anterioare restaurării din 1958[119] (fig. 21) ne arată, în afară de ușa din mijloc a zidului vestic, o alta înspre sud, încît deducem că chiliile dinspre mănăstire erau cea din mijloc și cea sudică.

[114] B.

[115] Vezi nota 23.

[116] Vezi p. 92.

[117] F.

[118] B.

[119] Fotografii din fototeca C.S.C.A.S., Direcția monumentelor istorice.

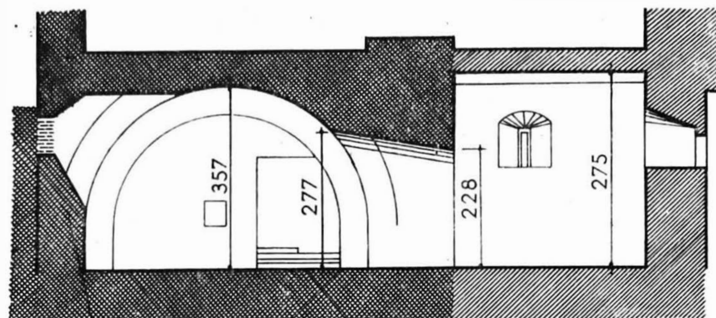



Fig. 26. Pivnița de pe latura est. Secțiuni transversale (C—C și D—D). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

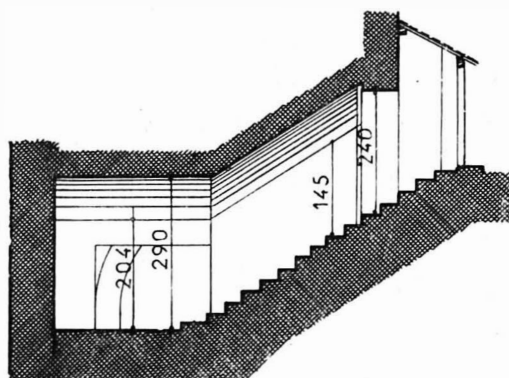
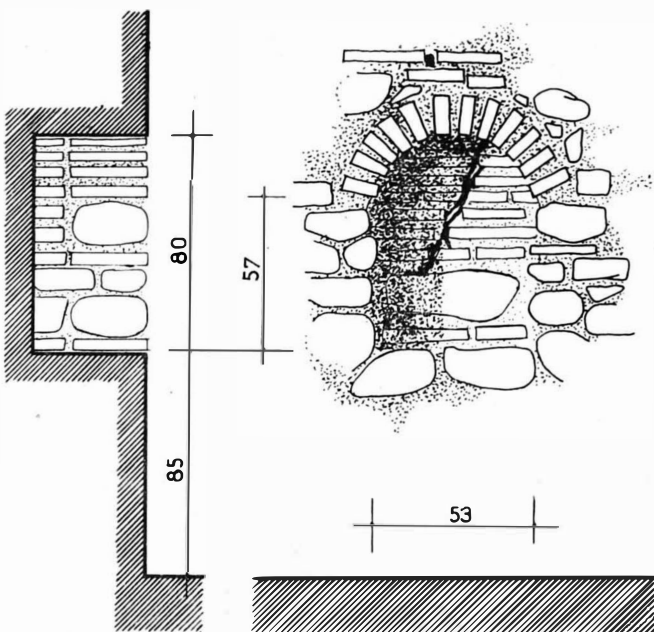
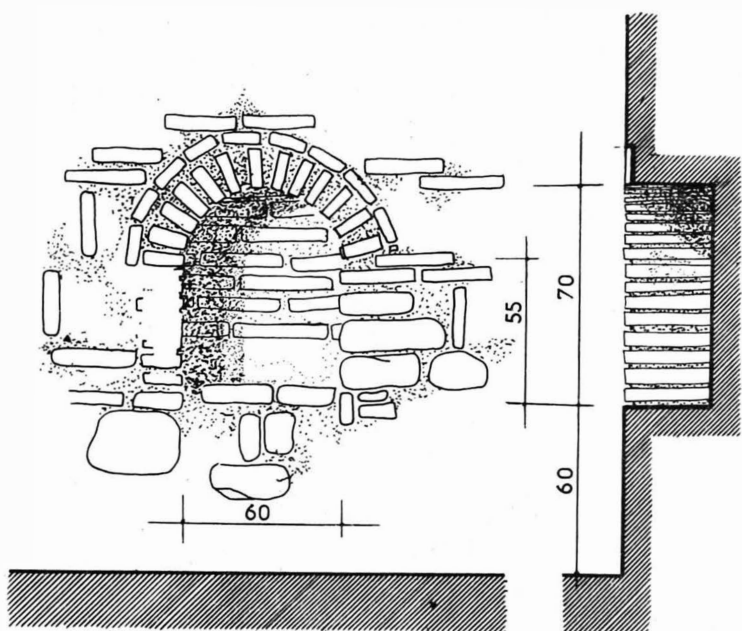



Fig. 27. Nișă de la pivnița de pe latura est (*a*) (faza Mircea cel Bătrîn) și nișă de la pivnița de pe latura sud (*b*) (faza Cantacuzino). Plan, secțiune și elevație. Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan.



## „Casele Hurezeanului"

Grupul de încăperi denumite în catagrafii ,,casele Hurezeanului" se găsește în colțul de nord-est al incintei în jurul bisericii de paraclis cu hramul Duminica tuturor sfinților, cu o pisanie în care se amintește că ,,acest sfînt paraclis iaste făcut și înfrumusețat de smeritul Ioan arhimandritul de Hurezi, ca în veci pomenire să aibă, mesița septembrie 10, leat 7219" [120] (1710).

În colțul unde se întîlnesc laturile de est și de nord se înalță pe patru stîlpi cilindrici, care unesc arcuri în semicerc festonate (deosebite atît de arcurile mai vechi din ,,foișorul lui Mircea", de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cît și de cele mai noi, de la mijlocul secolului al XVIII-lea, ale galeriilor), un elegant foișor (fig. 22), care a fost ,,înfundat" la restaurarea din 1895, adică i s-au zidit golurile pentru a se realiza o nouă încăpere, cu o ușă pe latura vestică, care se poate vedea în fotografiile mai vechi [121]. Treptele de piatră, cu un parapet de zid, nu comunică cu foișorul ca de obicei, ci cu galeria aripii estice, printr-o ușă, iar din galerie, printr-o altă ușă, se pătrunde în foișor, încît acesta din urmă nu are legătură cu exteriorul. Deoarece acest sistem de comunicații datează din faza de refacere a galeriei, nu putem ști care era mijlocul inițial de acces din incintă în foișor. Foișorul mai prezintă o ușă înspre nord, pe unde se pătrunde într-o săliță, care numără la rîndu-i alte trei uși : cea nordică corespunde cu pronaosul paraclisului, cea estică cu o încăpere spațioasă (5,15 m × 3,75 m), cu două ferestre înspre Olt și cu bolți de intersecție și lunete, refăcute la restaurarea din 1958 și în sfîrșit, spre vest, cu o cameră, ceva mai mică (4,15 m × 4,12 m), cu două ferestre care dau în curtea mănăstirii. Această ultimă cameră este legată de o cămară de aceeași lățime ca și pronaosul paraclisului alăturat, cu o fereastră înspre nord. Paraclisului, restaurat în 1958, i s-au reîntregit tot zidul nordic, precum și jumătatea nordică din absida altarului și s-a înălțat din nou, după canoane brîncovenești — deoarece nu s-au găsit elemente de la vechea turlă care să permită o reconstituire —, o nouă turlă.

Beciurile ,,caselor Hurezeanului" sînt foarte înguste și relativ numeroase, corespunzînd încăperilor de la etaj, care se sprijină pe temelii pline, și nu pe arce. Nivelul parterului capătă în acest colț al mănăstirii un aspect diferit de cel pe care l-am constatat la construcțiile precedente, unde suprastructura construită ulterior nu corespundea planului parterului și atunci marilor încăperi de la parter a trebuit să li se adauge picioare de zid și arce pentru a susține chiliile de la etaj, sau numai arce, atunci cînd chiliile se limitau la lățimea stîlpilor mediani din ax.

Printr-o ușiță practicată la restaurarea din 1958 în zidul vestic al casei foișorului ajungem prin două intrări în două beciuri paralele și înguste. Beciul sudic cu un pilon de susținere (pe un alt ax decît cel pe care se înșiruie stîlpii mediani ai celor două mari săli alăturate, ceea ce ne permite să deducem că beciurile de care ne ocupăm sînt dintr-o fază de construcție mai nouă) și cu un arc, care se afla în dreptul zidului vestic al cămării de la nivelul superior ; beciul nordic prezintă un arc mai retras, pe care se sprijină zidul vestic al ,,plimbătoarei" de la etaj.

Intrarea în beciurile de sub ,,casele Hurezeanului" se face printr-o ușă situată în vecinătatea muchiei de intersecție a celor două aripi de clădiri. Cele două beciuri care susțin camera și cămara de la vestul paraclisului, prezentînd cîte o boltă în plin cintru, sînt diferit orientate : primul pe un ax nord-sud, celălalt pe un ax est-vest. Din beciul camerei de la vestul paraclisului pătrundem într-un lung culoar est-vest, care prezintă la capătul estic beciul cu aceeași orientare ca și a încăperii de la sudul paraclisului (cu bolțile refăcute la ultima restaurare) și care este întretăiat de un alt culoar nord-sud, care duce la beciul paraclisului. Comparînd temeliile celor două paraclise de pe latura estică, ne dăm seama de faptul că substrucțiile bisericuței din sud (a lui Amfilohie)

[120] Vezi nota 10.

[121] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii ...*, partea a patra, pl. DLXXV.

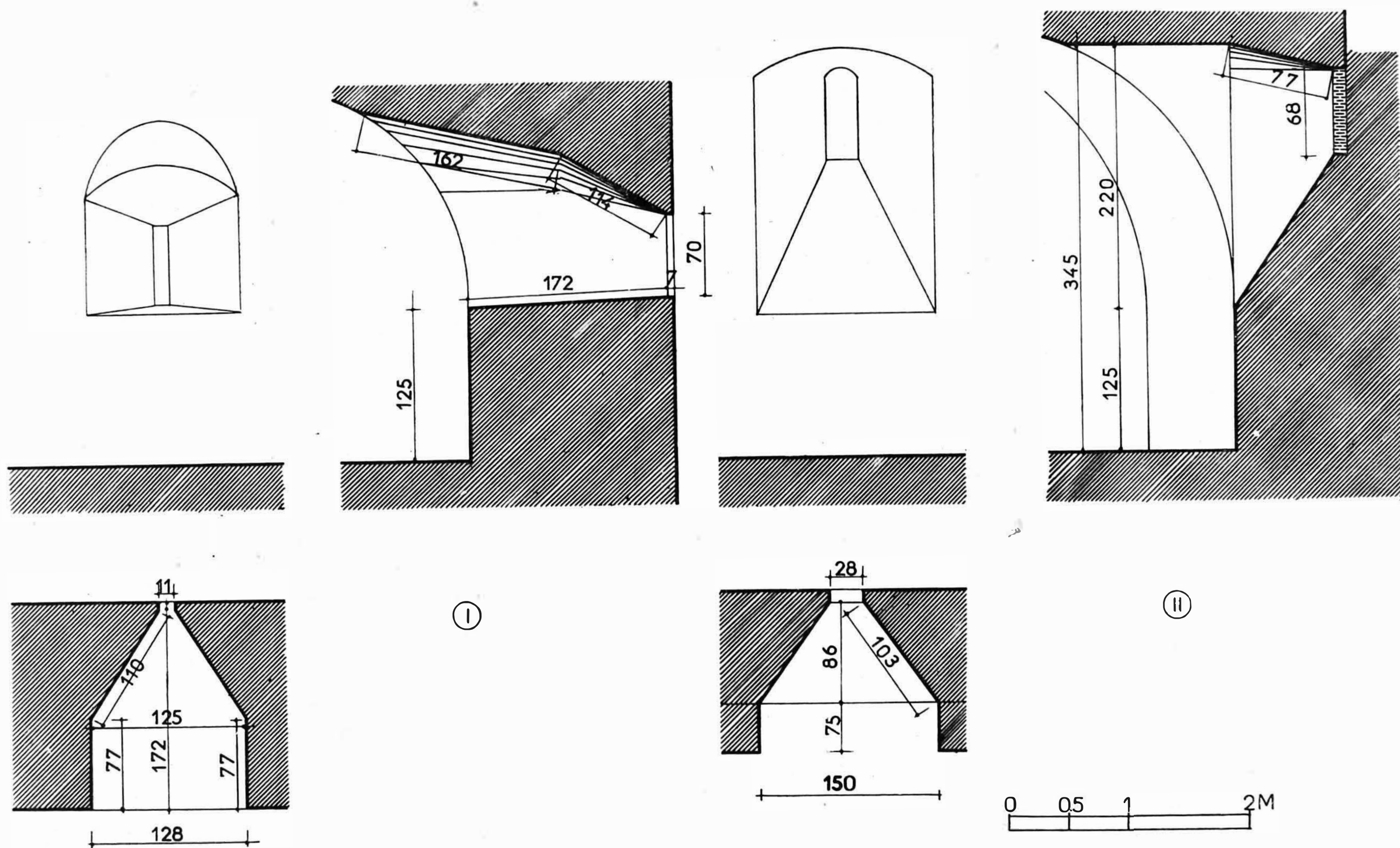



Fig. 28. Pivnița de pe latura est. Meterez și fereastră (I și II). Plan, secțiune și elevație. Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan din 1970.

au fost adăugate turnului preexistent, în vreme ce substrucțiile celei din nord sînt riguros funcționale.

Catagrafia din 1809 descrie astfel ,,casele Hurezeanului'' : ,,O chilie boltită lîngă paraclis < la sudul paraclisului, cea căreia i s-au refăcut bolțile. — *P.C.* > despre Olt, cu două ferestre, cu un pat < prin urmare era o încăpere de locuit. — *P.C.* > cu o ușă... un paraclis cu trei ferestre, însă una la altar și două în biserică < deci și pronaosul avea o fereastră. — *P.C.* > numai cea de la altar cu sticla întreagă, iar celelalte stricate... o chilie boltită cu sobă < este vorba de camera de la vestul paraclisului. — *P.C.* > cu două ferestre în șase ochiuri... pardosită cu cărămidă... Acestea toate sînt făcute de Ioan arhimandritul Hurezeanul, care are și tindă de iase în foișor, ce are patru stîlpi de zid, cu un pat şi cu două uşi, care iaste a tinzii, una și alta a foișorului < prima corespunzînd în tindă, cea de-a doua cu galeria, ca și în prezent. — *P.C.* > ... cu scară de piatră înfundată, meremetisite tot de arhimandritul Theodosie, leat <18>93, atît pereții, cît și casele acestea sînt zidurile crăpate și șindrila stricată, plouînd într-însele'' [122]. Catagrafia din 1839 descrie, la rîndu-i, un ,,foișoraș mic în chip dă stîlpi dă zid pitulați... apoi o mică tindă şi două odăițe, una în dreapta < cea de la sudul paraclisului. — *P.C.* > și alta în stînga, cu cămară < cea de la vestul paraclisului. — *P.C.* > și cu bolte, odăile cu cîte două ferestre proaste < două înspre Olt, două înspre mănăstire. — *P.C.* > ... la colțul acestora un paraclis mic dă tot stricat și dărăpănat din vechime și dă cutremur'' [123]. Prin urmare, încă din 1838 paraclisul se afla ruinat. Din aceeași catagrafie mai aflăm că ,,scara dă zid veche'' corespunde cu galeria, nu cu foișorul. În 1859, apele Oltului distrug în întregime partea de nord-est a mănăstirii împreună cu paraclisul.

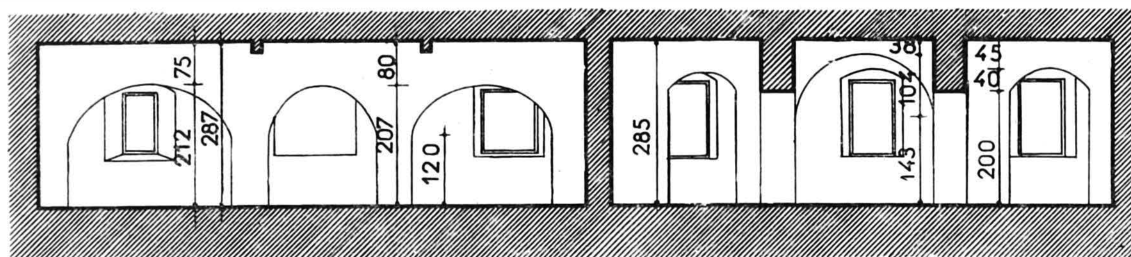
Spre deosebire de restul construcțiilor monastice din mănăstire, a căror apariție nu a fost consemnată documentar, înălțarea ,,caselor Hurezeanului'' este trecută în cîteva scrieri. A ajuns pînă la noi ,,cartea egumenului Ioan de la Hurezi'' din 4 iunie 1710, în care acesta menționează că, ,,văzînd viața preacuvioșilor părinți și văzînd și slăbiciunea zidurilor, am făcut cele ce să văd : sf. paraclis cu cele două case boltite < prin urmare și casa de la vestul paraclisului fusese boltită. — *P.C.* > și foișorul și am miluit din ce ne-au fost putere...'' [124]. Iar în *Catastiful cheltuielilor şi daniilor egumenului Ioan de la Hurezi* găsim la aceeași dată mențiunea : ,,Făcut-am sf. paraclis, care iaste (hramul) Duminica tuturor sfinților și cu zugrăveala și cu tîmplele... și cu cele două cas<e> boltite de lîngă paraclis și cu foișorelul, cu zidire și cu înveliș și cu ce au trebuit caselor cu de toate'' [125].

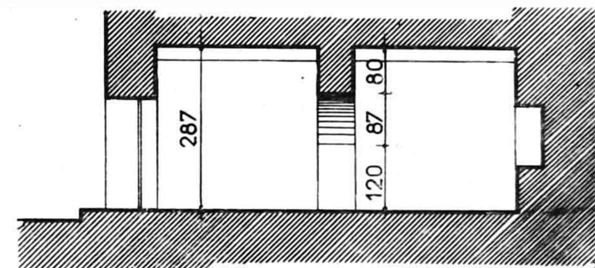
## LATURA DE NORD

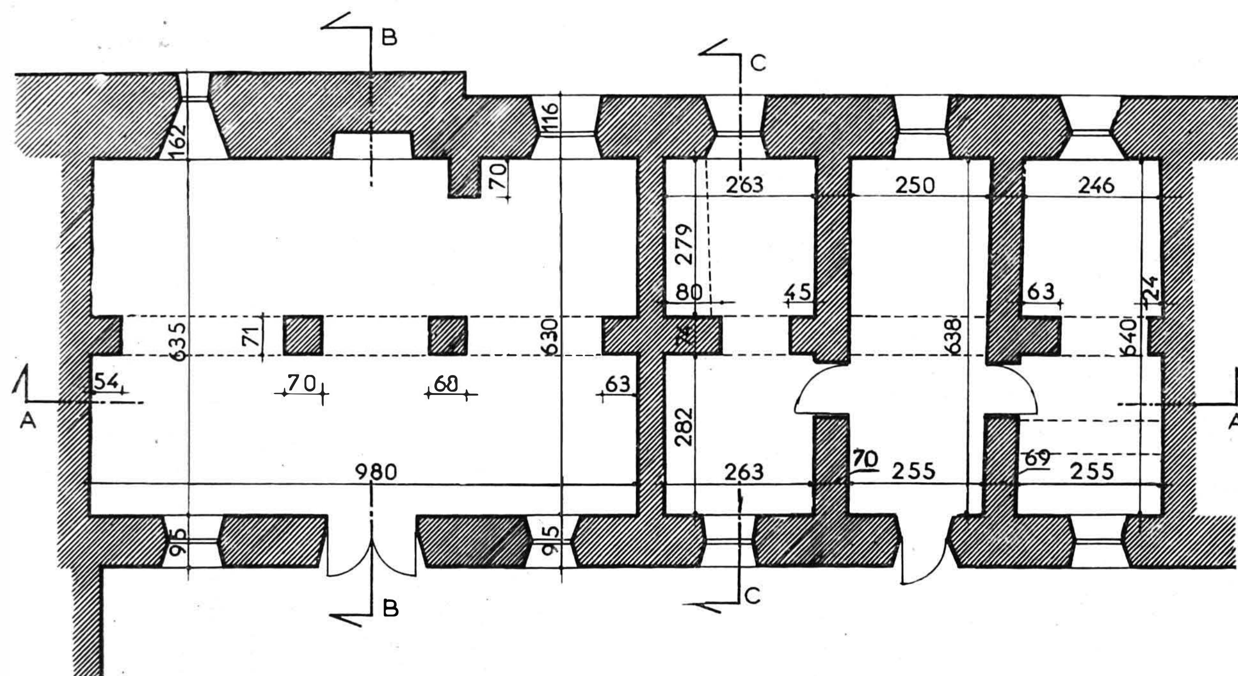
Dacă încăperile din laturile de sud și de est purtau diferite denumiri care revelau fie funcția lor mai veche, fie numele celor care le înălțaseră, pe latura de nord — cu o singură excepție — nu găsim astfel de indicații. De fapt această latură (fig. 22, 31, 32, 33 și 34) a fost construită mai recent şi, totodată, ea prezintă încăperi hărăzite bucătăriilor și trapezei, doar jumătatea vestică fiind destinată locuințelor. O altă caracteristică a acestei laturi este lipsa de galerie la etaj, apoi lățimea ei (9,00 m), care depășește pe cea a laturilor sud (6,45 m) și est (8, 35 m).

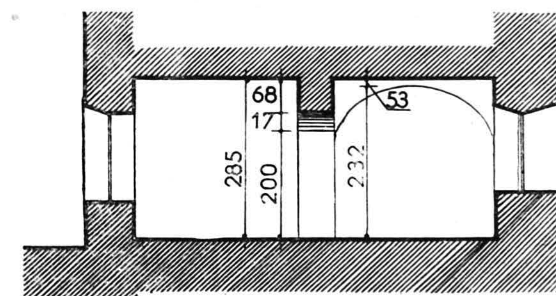
Prima încăpere de lîngă ,,casele Hurezeanului'' este o cuhnie care angajează atît nivelul parterului, cît și al etajului. De o formă mult simplificată față de ,,cuhniile'' brîncovenești de la Hurezi, Plumbuita, Antim etc., cuhnia de la Cozia prezintă un trunchi de con ridicat pe patru arce solide și patru pandantivi. La restaurarea din 1958 s-a practicat și o ușă în zidul nordic pentru

[122] B.
[123] F.
[124] A. Sacerdoțeanu, *Din arhiva mănăstirii Cozia*, p. 88.
[125] *Ibidem*.





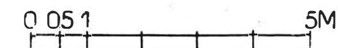




Fig. 29

Fig. 30

Fig. 29. Biblioteca şi magazia de pe latura est. Plan şi secţiune longitudinală (A—A). Releveu de Doru Popian şi Daniel Vişan.
Fig. 30. Biblioteca şi magazia de pe latura est. Secţiuni transversale (B—B şi C—C). Releveu de Doru Popian şi Daniel Vişan.

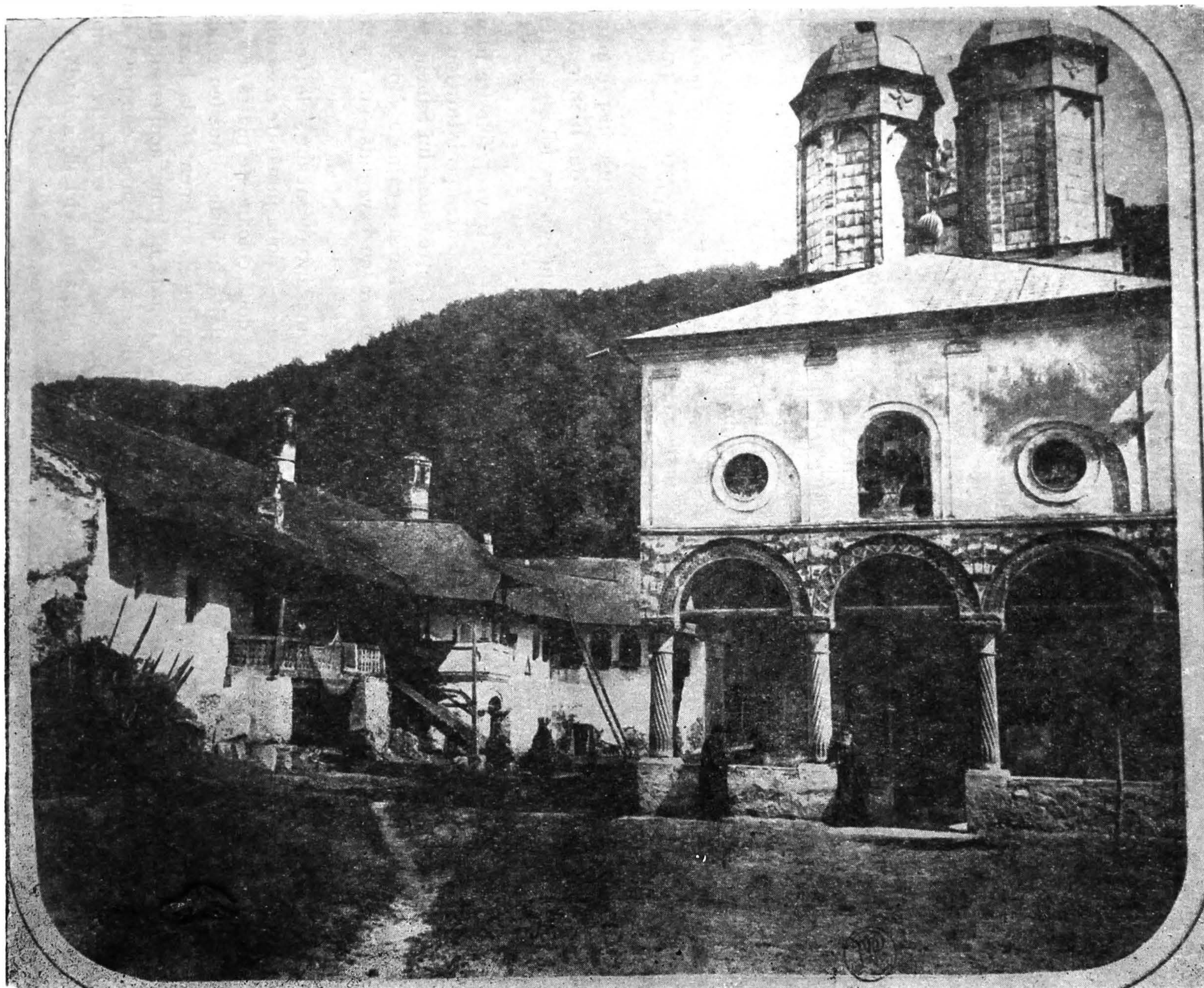


Fig. 31. Vedere latura nord din incintă. Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.

trecerea spre malul Oltului. Alăturată bucătăriei găseam ,,magopia''. Între ,,cuhnie'' și ,,magopie'' se afla o deschidere mare, care a fost zidită parțial, lăsîndu-se numai o ușă.

Continuînd enumerarea încăperilor cu cele de la etaj, constatăm la sudul coșului cuhniei o cameră cu două ferestre (cu un singur ochi de geam), care răspund în interiorul mănăstirii și, la nordul acestui coș, un culoar care se continuă cu alte două culoare succesive, cel dinspre vest fiind legat de o sală de intrare, corespunzînd la sud cu foișorul și la est cu o cameră, cu o fereastră înspre interiorul mănăstirii.

De pe prispa de lemn legată de foișor pătrundem într-o altă sală, de data aceasta mai îngustă, dar ocupînd întreaga lățime a aripii, corespunzînd la est cu o cameră mare de locuit și cu un culoar în continuarea celor înșiruite de-a lungul zidului nordic al laturii, iar la vest, prin două uși, cu două camere mai mici.

Catagrafia din 1809 menționează o ,,cuhnie boltită, fără coș și alăturea magopie fără dă coș și aceasta... o chilie deasupra magopiei cu cămara ei, cu trei uși de tei, pardosită cu cărămidă, cu două ferestre, însă una în mănăstire și a cămarei afară ‹ restaurarea din 1958 a plombat ușa dintre cele două încăperi, transformînd cămara în culoar de trecere. — *P.C.* ›. O chilie care iaste trapeză mare ‹ este vorba de o încăpere care însumează în prezent culoarul legat de prispă și camerele liminare. — *P.C.* › cu șase ferestre însă, trei în curte și trei afară ‹ aceasta vădește că încăperea nu avea ușă înspre prispa de lemn, ci comunica cu sala de intrare din fața foișorului (printr-o ușă, transformată în prezent într-o nișă), așa cum ne încredințează mai departe catagrafia însăși. — *P.C.* › cu două sobe stricate, pardosită cu cărămidă, cu ușă de tei... podită cu podină de fag. Între chilie ‹ cea aflată deasupra magopiei. — *P.C.* › și între trapeză, tindă cu ușă de tei ‹ care corespunde cu foișorul. — *P.C.* › pardosită cu cărămidă...'' [126].

La nivelul parterului constatăm lîngă ,,magopie'' o altă încăpere, cu o ușă înspre mănăstire și cu o cămară înspre nord, al cărei zid sudic a fost desființat la restaurarea din 1958, realizîndu-se astfel o încăpere mai mare. Din catagrafii aflăm că, în întregime, ea era folosită în chip de cămară pentru chilia alăturată.

Sub trapeza din partea superioară se află o sală pe doi stîlpi (șase travee), folosită în prezent ca depozit de materiale și, în extremitatea vestică, două chilii, cu intrarea pe latura de vest. Catagrafia din 1809 le descrie astfel: ,,... Două chilii între cișmea și între casele lui Samoil, subt trapezarul cel mare cu cîte o fereastră în mănăstire... cu cîte o ușă, are și o cămară ‹ încăperea de lîngă ,,magopie'', — *P.C.* › ... pardosită numai chilia și cămara cu cărămidă, iar cealaltă nepardosită'' [127].

Foișorul de pe latura nordică (fig. 22 și 32) apare ca cel mai interesant din cele pe care le mai păstrează mănăstirea și nu este de mirare că pictorii din cea de-a doua jumătate a secolului trecut l-au ales ca subiect cu predilecție. El se înalță elegant pe două coloane de piatră, una cu fusul canelat în torsadă și pe două console, una obișnuită, iar cealaltă în forma unui leu culcat. Cele trei arce în ,,mîner de coș'' susțin un parapet cu panouri geometrice, ornamentate la bază cu o friză subțire de ,,rinceau''-uri vegetale. Partea superioară este lucrată în lemn, acoperișul fiind susținut de șase stîlpi sculptați. Adăpostită de bolta foișorului, se află o cișmea compusă din placa unei vistierii, cu două țevi și cu un recipient de piatră. Placa este ornată cu motive simple, geometrice, iar deasupra se află o nișă al cărei arc bilobat, terminat în vîrf de acoladă, este adîncit în zidărie.

Pentru datarea acestui foișor și a aripii nordice, cu care el este legat nu numai arhitectonic, ci și prin funcția cișmelei sale vecină ,,cuhniei'' și ,,magopiei'', remarcăm, în primul rînd, că el apare în releveul Weiss din 1728—1731 și, prin urmare, este anterior acestei date.

[126] B.

[127] B.



Fig. 32. Vedere latura nord (porţiunea vestică, cu foişorul). Fotografie de Carol Popp de Szathmary din 1867.

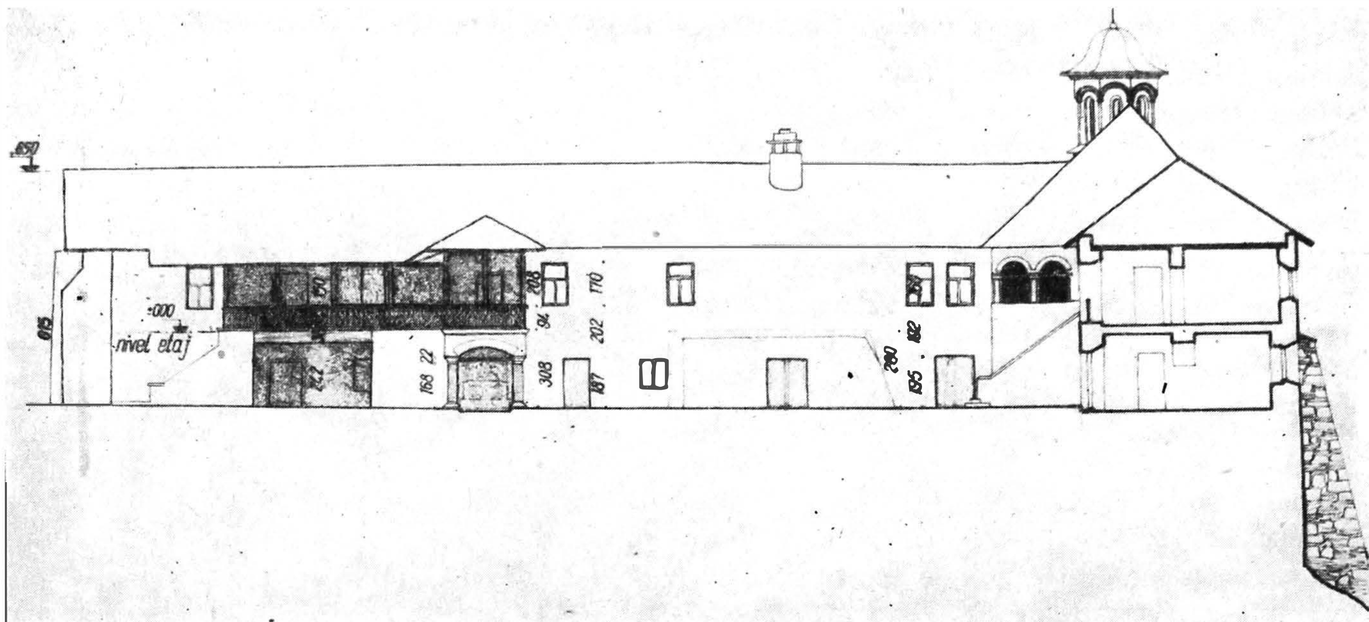



Fig. 33. Vedere latura nord inainte de restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1960.

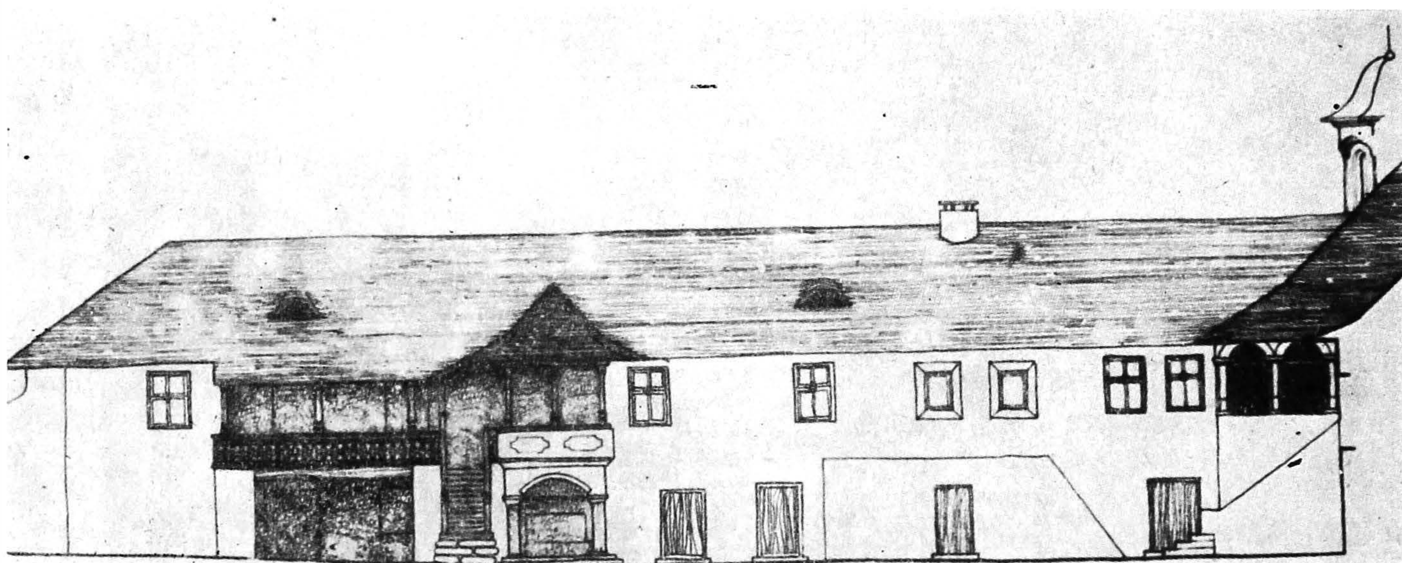


Fig. 34. Vedere latura nord după restaurare. Releveu de arh. Rodica Mănciulescu din 1962.

N. Ghica-Budești observa că „brîul orizontal de peste arc are cam aceeași decorație în stuc ca și brîul bisericii mari de la mănăstirea Hurezi (1692). Această parte a mănăstirii ‹aripa chiliilor nordice. — *P.C.* › este probabil de la Șerban Vornicul, dar multele prefaceri ce a suferit i-au stricat în mare parte caracterul arhitectural... foișorul ni s-a păstrat numai... la parter"[128]. Analogia cu decorația în stuc de la mănăstirea Hurezi poate fi extinsă și la alte elemente ornamentale. Într-adevăr, remarcăm în primul rînd asemănarea foarte mare de motive, tratare și factură a portalurilor de la cele două biserici, deși bazele și capitelurile coloanelor pridvoarelor diferă, ceea ce arată o intenție de individualizare a sculpturilor arhitecturale de la Cozia. Dar constatăm că atît la mănăstirea Cozia, cît și la cea de la Hurezi, meșterii au executat mai sobru coloanele și capitelurile de la pridvorul bisericii, lăsînd frîu liber inventivității decorative la foișoare, unde

[128] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii...*, partea a patra, p. 110.

ornamentele sînt mai vii, mai înflorate, mai capricioase, răspunzînd funcției acestor construcții, concepute a fi învăluite în verdeață („foișor" derivă de la cuvîntul foaie = frunză). Chiar și brîul foișorului de la Cozia, pe care N. Ghica-Budești îl compara cu cel de stuc al bisericii mari de la Hurezi, poate fi mai degrabă apropiat de plimbul parapetului scării de la foișorul lui Dionisie.

În ceea ce privește cele trei arce în „mîner de coș" ale foișorului, ele pot fi apropiate de arcele asemănătoare de la palatul din Potlogi [129], înălțat cîțiva ani mai devreme, în 1698. Le constatăm însă și la palatul Măgurenilor [130], din apropierea Filipeștilor, construit în 1669—1672, însăși rezidența lui Șerban Cantacuzino. Tot la Potlogi întîlnim și panouri cu laturile lungi drepte, iar cele scurte curbe [131], identice cu cele care împodobesc parapetul foișorului de care ne ocupăm.

Consola în formă de leu, care sprijină înspre nord arcul estic, este sculptată cu oarecare neglijență, dar trebuie să avem în vedere că ea se află într-un plan umbrit. Să nu uităm faptul că cinci ani mai tîrziu, sub supravegherea aceluiași egumen Mihail, se sculptează la mănăstirea Cîmpulungului cele două reliefuri cu lei, care amintesc de ispravnicii refacerii [132], iar pe piatra de mormînt a acestuia, din biserica bolniței Coziei, apare un cerb culcat.

Trebuie să observăm că, deși s-a întregit partea superioară a foișorului după aspectul lui de la mijlocul secolului al XIX-lea, rămas în fotografiile lui Carol Popp de Szathmary [133] (fig. 32), acest aspect este cel imprimat de restaurarea din <17>94, după cum aflăm parcurgînd catagrafia din 1809: „Foișor de zid, însă cinci stîlpi de lemn <dați. — *P.C.* > în strung și jos pe doi stîlpi de piatră ce este deasupra ceșmelii, toate subt o învelitoare < foișorul sub același acoperiș cu restul clădirii. — *P.C.* > șindrilite de epitropi, prin arhimandritul Theodosie, la leat <1>800, acestea fiind meremetisite după resmerița nemților < din 1788. — *P.C.* > de igumeni. Căzînd acest înveliș de zăpadă la leat <17>94, s-au făcut de epitropi precum se vede" [134].

Așadar, soluția unor stîlpi de lemn la foișorul de zid — utilizată în regiune și la alte construcții efectuate către 1800 — nu a corespuns greutății acoperișului îngreuiat de zăpadă. Este probabil ca la origine foișorul să fi avut și în partea superioară stîlpi de piatră, cu capiteluri asemănătoare cu cel care se află așezat pe stîlpul de la capătul inferior al parapetului foișorului aripii sudice (fig. 35 b). Oricum, din descrierea catagrafiei din 1809 reiese clar că foișorul nu prezenta în prelungire prispa actuală, accesul la etaj făcîndu-se numai pe ușa din dreptul său. Această prispă nu figurează, de altfel, nici în releveul Weiss din 1728—1731. Nișa cu arc polilobat și vîrful în acoladă, aflată deasupra plăcii din care ies cele două țevi cu apă, vădește restaurarea cișmelei în faza construirii foișorului de pe latura sudică, adică la mijlocul secolului al XVIII-lea.

## LATURA VESTICĂ

În prezent dispărute, întreaga latură de vest a mănăstirii, precum și extremitățile vestice ale laturilor de sud și de nord, nu pot fi reconstituite decît coroborînd datele pe care ni le oferă catagrafiile din 1809 și 1839 cu releveul sumar al lui Johann Weiss. De asemenea, în eventualitatea unor săpături arheologice, s-ar mai putea adăuga conformația temeliilor edificiilor dispărute.

Deoarece am întrerupt prezentarea complexului monastic la aripa nordică, vom continua cu aceasta, consemnînd că, la vest de încăperea trapezei, care are la parter o sală (compartimentată

[129] *Ibidem*, p. DXCVIII, DXCIC, DC.

[130] V. Drăghiceanu, *Casa Cantacuzinilor din Măgureni*, în *B.C.M.I.*, XVII (1924), fig. 9, p. 20, fig. 14, p. 24, fig. 15 p. 24, fig. 33, p. 34.

[131] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii . . .*, partea a patra, pl. DXCVIII.

[132] Pavel Chihaia, *Un sculptor român din epoca brîncovenească: Lupu Sărățan*, în *Revista muzeelor*, V (1968), nr. 1, p. 17—22.

[133] Reprodus și de Rodica Mănciulescu, *op. cit.*, fig. 11, p. 129.

[134] B.

în prezent), releveul Weiss ne arată un mare foișor, cu trepte de intrare, dublu ca mărime cît cele de care ne-am ocupat, după care latura sa continuă cu o lungime aproximativ de o încăpere. Presupunem în primul rînd că mărimea foișorului se datora unei construcții deosebite de la primul nivel, apoi că în dreptul său se aflau două-trei camere, legate de latura vestică printr-o încăpere. Rămășițe din latura estică a foișorului pot fi văzute în fotografia lui Carol Popp de Szathmary din 1867, care reproduce latura nordică a mănăstirii [135] (fig. 32).

Într-adevăr, catagrafia din 1809 arată că la vest de trapeză se aflau ,,două case ce să cunosc că au fost, sînt numai zidurile, care să zic ale lui Samuil, să află stricate din vremea răzmeriței nemților, deasupra pivniței cei mari, învelite cu șindrilă de epitropi și pivnița fără boltă, cu totul stricată înăuntru, subt un înveliș mai înalt'' [136]. Prin urmare, aici se afla o pivniță cu două ,,case'' la etaj (adică camere de locuit cu mici încăperi anexe — vestibule, cămări etc.) care înălțau acoperișul, depășind înălțimea aripii nordice, cu un foișor în față sub care se afla gîrliciul, gangul descendent, mai lat ca cele obișnuite, probabil pentru butiile mănăstirii. Ctitorul lor Samoil a funcționat ca arhimandrit al mănăstirii în anii 1754—1755, dar, deoarece constatăm ,,casele'' și în releveul lui Johann Weiss din 1728—1731, bănuim că lui i se datorește numai o importantă reparare a acestei construcții. Oricum, zidurile ,,casei lui Samuil'' apar degradate cu totul în 1839, cînd catagrafia scrisă în acest an menționează ,,numai niște ziduri dărăpănate cu totul, fără altceva și, unde zic părinții că au fost case din vechime'' [137].

În privința laturii vestice propriu-zise, care apare la Weiss la fel de lată ca cea sudică (inginerul german redă în linii mari proporțiile), prezintă o deschidere — poarta de intrare — la nordul clopotniței, despățită de aceasta printr-o construcție de lungimea unei singure încăperi. Edificiul cel mai important este, desigur, clopotnița însăși, consemnată astfel și de Weiss, ieșită puțin din linia zidului de incintă, în mod evident un turn de colț, fie hărăzit de la început clopotniței, ca la unele mănăstiri moldovenești — Sucevița —, fie, mai degrabă, transformat ulterior în adăpost pentru clopote.

Catagrafia din 1809 descrie următoarele încăperi între colțul laturii vestice și poarta de intrare : ,,O chilie cu o fereastră scoasă în mănăstire... o chilie alăturată tot asemenea... O chilie alăturea cu aceasta, cu o fereastră scoasă afară ‹ la vest de incintă, în curtea exterioară. — *P.C.* › o chilie cu două ferestre scoase afară...'' [138].

Constatăm că aceste chilii nu se însoțesc nici cu săli, nici cu cămări. Ele prezintă înspre incintă o galerie de zid, ,,o galerie cu șandrama ‹ șopron. — *P.C.* › în stîlpi de zid și nepardosită''. Se menționează și ,,un foișor de zid dinainte în cinci stîlpi, tot de zid, cu scară de lemn, meremetisite de epitropi subt o învelitoare...''. La parter, aceeași catagrafie din 1809 menționează ,,două beciuri în rîndul chiliilor denaintea bisericii, cu cîte o fereastră în mănăstire... are și o cămară cu ușa ei... două beciuri lîngă poartă tot într-acest rînd'' [139]. Prin urmare, planul etajului corespundea cu cel al parterului, cele patru chilii fiind susținute de patru beciuri. Foișorul nu apare în releveul Weiss din 1728—1731, el este ulterior acestei date. Catagrafia din 1839 confirmă pe cea din 1809 : ,,Împotriva bisericii dăspre apus pînă la poartă este un chip dă apartament cu galerie pitulată în chip dă stîlpi dă zid și un foișoraș asemenea... scara de lemn... în lăuntru, da stînga cum intrii ‹ deci la nord de poarta mănăstirii. — *P.C.* › două odăi și cămară... cu șapte ferestre și una mică ‹ probabil s-au adăugat la ferestrele aflate în zidul exterior al incintei, altele la cel interior. — *P.C.* ›. De la acestea împotriva foișorașului pîn galerie ‹ foișorul se afla prin urmare la nordul laturii. — *P.C.* › sînt alte două odăi, mici, proaste... dădăsubtul acestora patru odăițe și o cămăruță...'' [140].

[135] Vezi nota 139.
[136] B.
[137] F.
[138] B.
[139] B.
[140] F.

Gangul de intrare în incintă nu se afla sub turnul-clopotniță — ca la complexele monastice de mai tîrziu —, ci sub etajul aripii de clădire, ocupînd locul unei încăperi, așa cum constatăm la curțile de astăzi din Transilvania. În 1809 găsim menționată „una poartă mare de lemn, în două canaturi, cu două verigi de fier, care iaste denaintea bisericii, tot într-acest rînd, alăturea cu clopotnița, avînd o chilie deasupra porții ‹ susținută, desigur, de arce. — *P.C.* › cu o fereastră afară ‹la exterior. — *P.C.* › are și cămară cu fereastră în mănăstire..." [141].

Din descrierea lui Tuffecic Husein către domnul H. Mavrogheni în preajma războiului din 1788 aflăm că mănăstirea prezenta „două porți: una e poarta pentru cei de jos, alta e poarta pentru cei cu căruța... Am luat și tunurile pe care le-am pus în fața porții" [142]. Evident că poarta „pentru cei cu căruța" este cea a curții exterioare, unde se aflau grajduri, șoproane etc., în fața căreia au fost construite cele două bastioane schițate de J. Weiss. Poarta „pentru cei de jos" era cea veche, a incintei originare, unde nu intrau vehicolele. Catagrafia din 1809 o numește, în aceeași ordine a enumerării, „poarta de-al doilea". Cu prilejul luptelor din 1788, porțile mănăstirii au fost răpite și duse peste Dunăre la Vidin (ca și cele de la mănăstirea Tismana), după cum aflăm din *Cronograful lui Dionisie Eclesiarhul.* Ele sînt descrise „căptușite cu fier peste tot" [143], ceea ce le atestă, o dată mai mult, vechimea.

Turnul-clopotniță, care își vădea rosturile militare tocmai din așezarea sa pe colț, este prezentat în releveul Weiss ca un pătrat. Catagrafia din 1809 îl descrie ca pe „o clopotniță mare, veche de zid, șindrilită... la leat ‹17›93" [144]. Din catagrafia din 1824, scrisă după „răzmerița" din 1821, aflăm că „înăuntru clopotniții lipsește toată lemnăria, căci clopotele stau numai aținate și în proptele, fiind arse grinzile și mai pătrunse" [145]. Acoperișul îi fusese reparat „de părintele Neofit Tesmeneanu ‹menționat în documente 1823—1824. — *P.C.* › și de arhimandritul Daniil, proin Titiriceanu ‹1820—1822. — *P.C.* › ce au stătut o vreme igumeni" [146].

Din interesanta relatare a lui Dionisie Eclesiarhul deducem că și acest turn, ca și cel din colțul sud-estic, fusese compartimentat în încăperi diferite, printre care și o ascunzătoare. În căutarea comorilor, turcii care vin cu salahori și „ciocănași" să investigheze mănăstirile de primprejur au găsit la Cozia „sîne de aur și argint pe care domnul ctitor le pusese în zidul clopotniții...turcii au spart acolo și le-au luat pradă" [147]. O confirmare a acestui jaf găsim într-un raport al Comisiei documentare, în care se menționează că în 1848, dărîmîndu-se clopotnița, s-au găsit „închise în zid, la mijlocul acelii clopotnițe" [148] o serie de documente, ascunse în 1788 în preajma războiului turco-austriac. Prin urmare, clopotnița prezenta la primul nivel o serie de ziduri fără altă funcție decît de a sprijini construcțiile pentru instalarea clopotelor de la nivelul doi (sau trei), probabil ca și la celălalt turn de colț din sud-est. Catagrafia din 1839 descrie „clopotnița de zid nu ‹î›naltă, ci de mijloc învelită cu șindrilă veche și cu patru clopote din care unul mare și trei mici" [149]. Dar în 1746 mitropolitul Neofit consideră că „mănăstirea are și clopotniță înaltă și sigură ‹prin urmare avea trăsăturile unui turn inaccesibil. — *P.C.* › și cu clopote foarte frumoase" [150]. Oricum, în 1859, după ce clopotnița dispăruse, Théodore Margot surprinde tradiția unui turn mai vechi: „campanela ‹clopotnița. — *P.C.* › este minunată în structura ei și se dă cu socoteala că ar fi un turn vechi ce dată încă din timpul romanilor. Era ocolită cu tării ce se dărîmară în parte spre a face loc unor ziduri moderne, ce stau

[141] B.

[142] Vezi nota 26.

[143] Vezi nota 27.

[144] B.

[145] E.

[146] E.

[147] Vezi nota 26.

[148] Raportul din 4 mai 1849 la Emil Vîrtosu, *O tainiță pentru acte la mănăstirea Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, XI (1959), nr. 9—12, p. 572.

[149] F.

[150] Vezi nota 24.

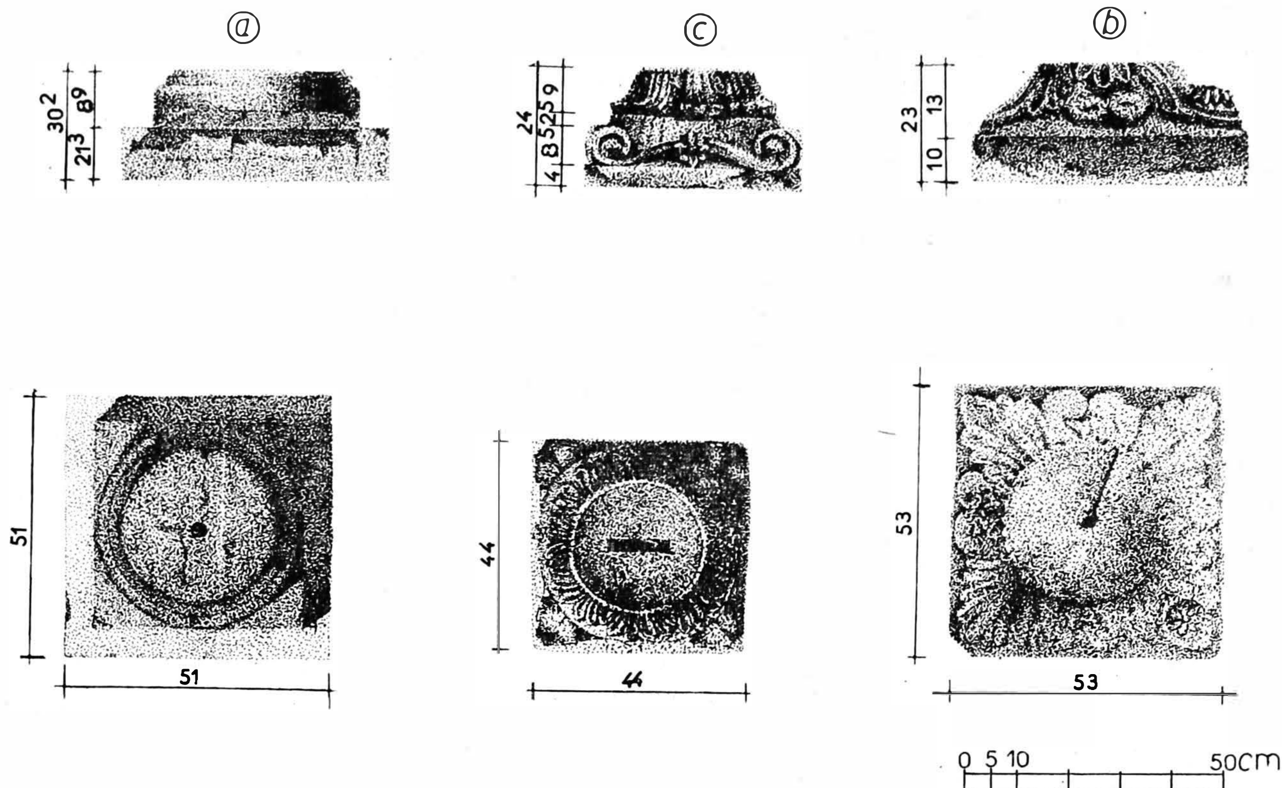



Fig. 35. Bază și capitele din incinta mănăstirii (*a*, bază deasupra stîlpului dinspre est al balustradei foișorului sudic ; *b*, capitel deasupra stîlpului dinspre vest al balustradei foișorului sudic ; *c*, capitel la treptele dinspre Olt). Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan.

neisprăvite..." [151]. Amintirea unor ascunzători a dăinuit multă vreme după dispariția turnului. În 1875 Ghenadie Enăceanu înregistra legenda că clopotnița fusese ,,stricată pentru că a conținut în sine comori vechi..." [152].

Ea fusese într-adevăr dărîmată în 1847, împreună cu întreaga aripă vestică. Într-un raport întocmit la 13 noiembrie 1847 — cînd funcționa ca egumen ,,Popa Șapcă" — arhitectul Ioan Schlatter arată că la cele două pavilioane Bibescu din fața mănăstirii începuseră să se sape ,,temeliile și pivnițele". El este de părere ,,să se isprăvească mai întîi aceste clădiri peste tot, spre a se putea lăcui, dărîmîndu-se apoi peste iarnă celelalte clădiri vechi" (ale laturii vestice). Deoarece în iarna anului 1847 au avansat lucrările la pavilionul sudic ,,s-au dărîmat jumătate din încăperile cele vechi, cu antreul ‹gangul de intrare al porții.—*P.C.*› și clopotnița" [153], deci jumătatea sudică a aripii vestice. În luna iunie a anului 1848 s-au întrerupt lucrările din cauza revoluției. Catagrafia din 1850 arată că latura de vest ,,s-au dat jos împreună cu clopotnița din poruncă pentru reclădirea ce este să se facă din nou ‹pavilioanele Bibescu rămase neterminate pînă la 1895.—*P.C.*› unde anume se află un gard de nuele și o poartă proastă de scînduri" [154].

O dată cu latura vestică au fost dărîmate și cîteva încăperi de pe latura sudică, cele care făceau legătura între turnul-clopotniță și ,,casele igumenești". În catagrafia din 1809 găsim menționate ,,două chilii ce să zic eclisiarhăști, te sui pe o scară mică de lemn la dînsele... cea dintîi cu două ferestre despre grădină ‹deci înspre sud.—*P.C.*› i două ferestre în mănăstire ‹nordice.—*P.C.*›...o chilie al doilea cum intri ‹deci cea de-a doua, cea de la est de

151 Vezi nota 34.
152 Vezi nota 24.
153 Vezi nota 3.
154 G.

prima.—*P.C.*› cu două ferestre, una scoasă în grădină... alta scoasă în mănăstire... aceste chilii au și umblătoare cu sală înainte, care sală are ușă de tei". La parter ni se descriu ,,două beciuri subt acestea ce se zic pereclesiarhie... cu cîte două ferestre fieșcare... podite cu o podină mare deasupra grinzilor" [155]. Prin urmare, cele două chilii erau despărțite de o sală cu umblătoare la capătul sudic. Catagrafia din 1839 ne arată mai explicit că ,,alături cu clopotnița este în chip de apartament cu două odăi și o săliță unde stă trapeza părinților, amîndouă cu ferestre proaste...sălița pardosită cu cărămizi, veche, podită în grinzi... pă dinaintea acestora galerioară proastă de țară și cu o scară asemenea pă lîngă clopotnița veche, dădăsubtul acestora două odăițe cu tinde, proaste, pardosite cu cărămidă" [156].

Două mici asteriscuri lîngă latura de est a turnului în releveul Weiss — asemănătoare celor care marcau stîlpii de la fîntîna sud-vestică — ne încredințează că de-a lungul clopotniței se afla și în 1728—1731 o prispă de lemn pe stîlpi de zid pentru accesul la ,,casele eclesiarhești".

Prin urmare, în ,,casele eclesiarhești", unde se păstra arhiva mănăstirii [157], care în 1788 va fi ascunsă în turnul-clopotniță alăturat, funcționa în 1839 trapeza, care nu mai este menționată în aripa nordică, ca în 1809. Sala dintre cele două odăi era, așadar, destul de spațioasă pentru a adăposti trapeza mănăstirii, este adevărat, într-o epocă de penurie materială.

Reținem faptul că planul parterului nu era conceput în legătură cu cel al etajului (la nivelul superior fiind două camere pe o sală, iar la cel inferior numai două beciuri), ceea ce ar vădi că și aici — ca în restul aripei sudice — încăperile parterului au preexistat cu mult celor de la etaj.

## FÎNTÎNILE

Tot în incinta originară a mănăstirii Cozia au existat trei fîntîni din care ni s-au păstrat două. Conducta celei mai vechi, care a fost amenajată înainte de înălțarea bisericii, pentru lucrările de zidărie, s-a descoperit la săpăturile arheologice din august 1960, la nord de biserica mare cu direcția sud-vest nord-est, fiind formată ,,din tuburi de argilă arsă, lungi de 31,5 cm, largi la un capăt de 6,4 cm, iar la celălalt de 8,9 cm". Deoarece ,,în umplutura șanțului conductei nu s-a găsit nimic care să îngăduie presupunerea că a fost perforat stratul de construcție din secolul al XIV-lea (în care caz conducta ar fi *mai nouă* decît biserica)...", s-a considerat că ,,amenajarea conductei precede construcției bisericii (ca fază de lucrări) servind aducerii apei necesară la prepararea mortarului și apoi necesităților care au urmat" [158].

Urmează, în ordinea vechimii, fîntîna cu apă țîșnitoare (fig. 36 și 37), care se află aproape de colțul sud-vestic al pridvorului adăugat în epoca brîncovenească, compusă dintr-un bazin de piatră de plan octogonal — lucrat din opt tronsoane, care nu corespund laturilor octogonului —, înalt de 1,00 m, cu latura lată de 0,74 m și dintr-o cruce de piatră cu inscripție, situată în mijloc, prin ale cărei brațe trec țevile de alimentare. Scurgerea apei se face prin două perforații mari, situate aproape de limita superioară a ghizdurilor.

Bazinul — dispus pe un piedestal, de asemenea octogonal — prezintă la exterior, pe fiecare latură, cîte două arcade oarbe (deoarece tronsoanele nu corespund laturilor, fiecare tron-

[155] B.
[156] F.
[157] Vezi Emil Vîrtosu, *Eclisiarhul — păstrătorul arhivelor mănăstirii*, în *B.O.R.*, LXXIX (1961), nr. 11—12, p. 1 050—1 054.
[158] N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia...*, p. 594.

son angajează o arcadă întreagă și două jumătăți care o încadrează), care dezvoltă în partea superioară un profil compus dintr-un tor aplatizat, un unghi și cele trei laturi mici ale unui trapez. Între arcade, deasupra colonetelor care marchează extremitățile și mijlocul laturilor, constatăm un motiv geometric asemănător unei flori de crin inversate.

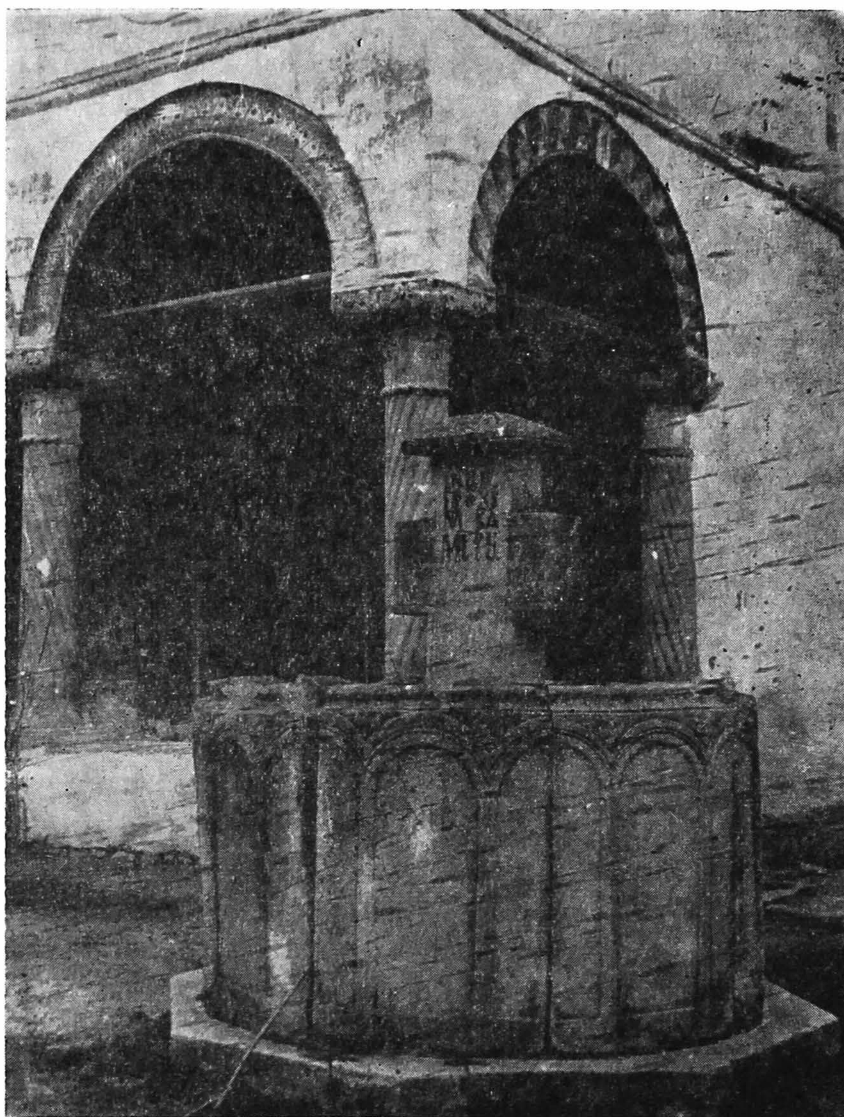


Fig. 36. Fîntîna de la sud-vestul bisericii. Clișeu de V. Ardel de pe la 1900 (C.M.I).

În interior, la mijlocul laturii estice, vizitatorii descoperă un cap ciudat de piatră — adosat limitei superioare, teșite, a bazinului —, înecat în nemișcarea profundă a ochiului de apă. Cînd fîntîna se golește și putem privi în întregime sculptura stingheră, vechimea ei ne apare evidentă. Constatăm că nu este vorba numai de un cap decorativ de piatră, ci și de un trup, de abia conturat, care maschează un semicilindru adosat ghizdurilor.

Deși numai schițate, trăsăturile personajului, adaptate anume la volumul pe care trebuia să îl ornamenteze, sînt caracteristice. Capul ne apare puternic, cu umerii obrajilor pronunțați, mongoloizi, cu o mustață mare și răsucită în sus, care-i ajunge pînă la urechi. Ochii sînt tăiați viguros în piatră, iar buza inferioară se rotunjește după o țeavă dispărută (pe unde țîșnea inițial apa, după cum vom vedea).

Pe cap personajul este reprezentat cu o cască emisferică de metal, din care coboară un semicilindru de piele pentru protecția gîtului și a urechilor. Din veșmînt nu se conturează decît prelungirea unei mantii (poate brațele, în intenția meșterului), care se petrece peste piept. Sistemul de alimentare actual și cel vechi al fîntînii este simplu, aplicîndu-se principiul vaselor comunicante. Izvoarele din dealul alăturat, pe coasta căruia se află bolnița mănăstirii, sînt adunate într-un rezervor de acumulare, de unde apa vine pe conducte, prin presiune naturală, pînă în curtea mănăstirii[159]. Așa cum am arătat, scurgerea apei se face în prezent prin cele două perforații mari, dispuse la înălțimea urechilor personajului.

Inscripția de pe crucea din ale cărei brațe curg cele două șuvoaie de apă vădește că aceasta a fost lucrată în 1857[160]. De asemenea, orificiul, aflat în dreptul unghiului format de cele două prelungiri ale mantiei, cam la jumătate din adîncimea bazinului, ne încredințează că, în trecut, apa se scurgea pe aici, la un nivel mult inferior celui actual și că cele două rînduri de perforații situate la limita superioară a ghizdurilor au fost practicate mai tîrziu. Sistemul de circulație al apei ne este relevat, pe de o parte, de dispoziția orificiilor originare, iar pe de alta de cea a perforațiilor adăugate, care nu se inserează în trăsăturile hotărîte de sculptor personajului. Într-adevăr, atît orificiul pe care meșterul l-a prevăzut în dreptul gurii, arcuind buza inferioară a chipului de piatră, precum și cel de la petrecerea prelungirilor mantiei, au fost executate dintru început. Cele două perforații mici, din vîrfurile mustății, precum și cele două mari, din dreptul urechilor acestuia, nu se leagă însă de trăsăturile lui, sînt adăugate ulterior. Trebuie să admitem că la început apa îi țîșnea din gură și pentru ca lichidul din bazin să rămînă constant la un nivel inferior, s-a prevăzut orificiul aflat în dreptul întretăierii prelungirilor mantiei (la jumătate din înălțimea bazinului) plombat în prezent printr-un cep de lemn. Prin urmare, semicilindrul de piatră prezenta două conducte : printr-una apa urca, pentru a țîșni pe gura personajului, iar printr-alta ea se scurgea afară din bazin. După ce apa a încetat să mai curgă din gura chipului de piatră și conducta de alimentare a fost deplasată în centrul bazinului, s-a hotărît să se înalțe nivelul apei, și atunci s-au practicat, succesiv, cele două rînduri de perforații aproape de limita superioară a ghizdurilor. Faptul că, inițial, s-au spart cele două perforații mici, la extremitățile mustății personajului, apoi cele două mari vădește că în noul sistem de alimentare și golire, în care întregul bazin se umplea cu apă pînă la extremitatea superioară, au existat unele modificări, legate fie de debitul apei care se vărsa în bazin, fie de evacuarea ei.

Despre fîntîna cu apă țîșnitoare din sud-vestul bisericii, avem unele informații, care ne vor ajuta nu numai la așezarea ei în timp, ci și la reconstituirea aspectului său originar, înlesnindu-ne înțelegerea semnificației simbolurilor sale. Vom trece, așadar, în revistă mențiunile în legătură cu această fîntînă, rămînînd ca, ulterior, să le verificăm și să le completăm cu trăsăturile pe care le prezintă monumentul însuși.

Consemnînd, după cum am văzut, construcțiile care i se păreau mai interesante la Cozia, Paul de Alep[161] menționează și ,,fîntîna cu apă țîșnitoare îndestulată de un frumos izvor care curge din munte și încîntă simțurile. În jurul fîntînii cu apă sînt patru chipuri din ale căror guri curge apă. Unul este chipul unui ungur[162], celălalt este chipul unui turc, cu

[159] Deținem aceste date de la pr. Vaida Gamaliil, starețul mănăstrii Cozia, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[160] Vezi nota 32.

[161] Vezi nota 12.

[162] ,,That is a Hungarian" este un adaos explicativ al lui F.C. Belfour, inexistent în textul arab. Vezi ilustrația de pe pagina de gardă a studiului. Ilustrația a fost executată de N. Ionescu.

turbanul său, al treilea chipul [163] unui voievod și al patrulea cel al unui rob [164]. Dincolo de poarta mănăstirii, pe coasta muntelui, există un izvor clocotitor de apă".

Prin urmare, fîntîna este mult mai veche de mijlocul secolului al XVII-lea. Dacă i-ar fi cunoscut ctitorul, Paul de Alep l-ar fi menționat, cum procedează în astfel de cazuri. În momentul vizitei celor doi antiochieni, ea se prezenta în bună stare, avînd toate cele patru semicilindre de piatră adosate ghizdurilor, din care nu mai există în prezent decît cel ornamentat probabil, cu chipul de ungur. Oricum, informația în legătură cu cele patru reprezentări în piatră — singura care ni s-a păstrat — este foarte prețioasă, ea ajutînd la găsirea semnificației alegorice a fîntînii, îmbogățind astfel, o dată cu întregirea repertoriului simbolurilor din epoca în care ea a fost realizată, trăsăturile spirituale ale acestei vremi. Totodată constatăm că deducțiile noastre în legătură cu sistemul originar de alimentare al fîntînii corespund realității : apa țîșnea prin gura celor patru personaje și se scurgea prin cele patru orificii aflate la mijlocul înălțimii acestora, astfel încît nivelul ei era mult mai coborît decît astăzi, cînd întregul bazin se umple pînă la limita superioară.

Releveul Weiss din 1728—1731 ne arată locul fîntînii, avînd în jur patru asteriscuri, însemnînd, desigur, coloanele unui baldachin. Fîntîna se afla în bună stare în 1746, cînd mitropolitul Neofit vizitează mănăstirea Cozia. Nici el nu uită să amintească ,,piatra scobită, cu apă, în adîncime de o jumătate de stînjen și mai bine" (jumătate de stînjen = 1,97 :2 = = 0,983 m, ceea ce corespunde înălțimii bazinului de 0,95 m), dar adaugă un amănunt neîntîlnit la Paul de Alep : fîntîna era protejată de ,,un cuvucliu ‹baldachin — *P.C.*› susținut de patru coloane...acoperit și zugrăvit" [165].

Paul de Alep nu menționează ,,cuvucliul", dar aceasta nu înseamnă că el nu a existat la mijlocul secolului al XVII-lea. Faptul că bazinul originar prezenta o suprafață destul de întinsă ne îndeamnă să credem că el va fi fost protejat dintru început de un acoperămînt.

În 1842 Gr. Alexandrescu [166] vede fîntîna ,,încărcată cu cei mai frumoși păstrăvi", dar nu putem deduce dacă ea se afla în stare de funcționare sau nu. Catagrafia din 1850 menționează ,,în colțul bisericii despre miazăzi...un havuz de apă cam ruinat" [167], ceea ce ne permite să constatăm că distrugerea lui a avut loc între 1746 și 1850. În 1857 este împlîntată crucea de piatră, care se păstrează pînă în prezent. Mitropolitul Ghenadie Enăceanu, editorul mitropolitului Neofit, ne informează în notele redactate la textul publicat în 1875 ,,că mai înainte în această piatră curgea apă unde se efectua s‹f›ințirea apei la diferite ocaziuni" [168] și că baldachinul său de piatră nu mai exista.

Imaginea fîntînii ruinate poate fi văzută într-o fotografie executată de Carol Popp de Szathmary din 1867 [169] (menționată ,,Fischbehälter", recipient cu pești), apoi în alte fotografii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea [170] (fig. 36). În 1903, arhitectul Petre Antonescu atrage atenția asupra acestei ,,foste mici fîntîni" [171] (la acea dată ea nu fusese repusă în stare de funcționare). N. Ghica-Budești pomenește în treacăt de ea în 1938 [172], fără să încerce o datare mai riguroasă. Monumentul fusese reparat cu un an înainte, în 1937.

Din trecerea în revistă a știrilor despre fîntîna menționată pentru întîia oară la 1658 deducem că ea a fost deteriorată între 1746 și 1850 (probabil în ,,răzmerița" din 1788, cînd

[163] În textul arab nu găsim alternanța ,,figură"-,,cap", ci numai termenul *verdjuh* = față, chip.

[164] În textul arab găsim *bei* = voievod și *abd* = servitor, rob. Lectura originalului a fost făcută de tov. Mustafa Mehmet, căruia îi mulțumim și pe această cale.

[165] Vezi nota 24.

[166] Vezi nota 30.

[167] G.

[168] Vezi nota 24.

[169] Vezi nota 50.

[170] Vezi nota 56.

[171] Petre Antonescu, *op. cit.*, p. 25.

[172] N. Ghica-Budești, *Restaurarea bisericii mari a Mănăstirii Cozia*, p. 31.

turcii au căutat comori ascunse în ziduri), a fost refăcută în 1857, dar din nou deteriorată către 1875 și reparată în 1937.

În privința epocii în care ea a fost sculptată — în forma originală — s-au emis pînă în prezent diferite opinii. Dacă ipoteza după care fîntîna ar dăinui din epoca refacerii din 1704—1707 [173] cade de la sine (prin însăși mențiunea lui Paul de Alep), cea care împinge data construirii în secolul al XIV-lea, considerînd-o înființată o dată cu mănăstirea, întîmpină nepotrivirea evidentă de tehnică și aspect dintre sculpturile ei ornamentale și cele ale ctitoriei lui Mircea cel Bătrîn.

Într-adevăr, în vreme ce sculptura ancadramentelor originare de fereastră de la biserica mare a mănăstirii prezintă incizii numeroase ale pietrei, chiar vițele simple fiind fie despărțite în șuvițe, fie răsucite în torsadă, astfel încît nu există arcade cu suprafețe continue, iar motivele vegetale sînt tratate naturalist, în viziune bizantină, arcadele de la exteriorul fîntînii de care ne ocupăm se desfășoară cu o rigoare simplă, iar florile de crin sînt concepute într-o viziune strict geometrică. Ne aflăm, evident, în fața unei viziuni ornamentale orientalizante, tipică pentru vremea lui Neagoe, în care predomină tehnica *en creux*, cu un repertoriu de motive geometrice concepute după canoanele orientale. Analogii foarte strînse se pot stabili cu florile de crin stilizate aflate pe bazele coloanelor din pronaosul supralărgit al Bisericii de la Argeș a lui Neagoe Basarab [174], precum și pe bazele crucilor care s-au aflat la biserica Mitropoliei din Tîrgoviște [175], lucrate — cum s-a arătat recent [176] — în aceeași epocă. Însăși dispoziția acestor motive, la punctul de incidență a arcurilor, ne evocă ornamentația registrului superior

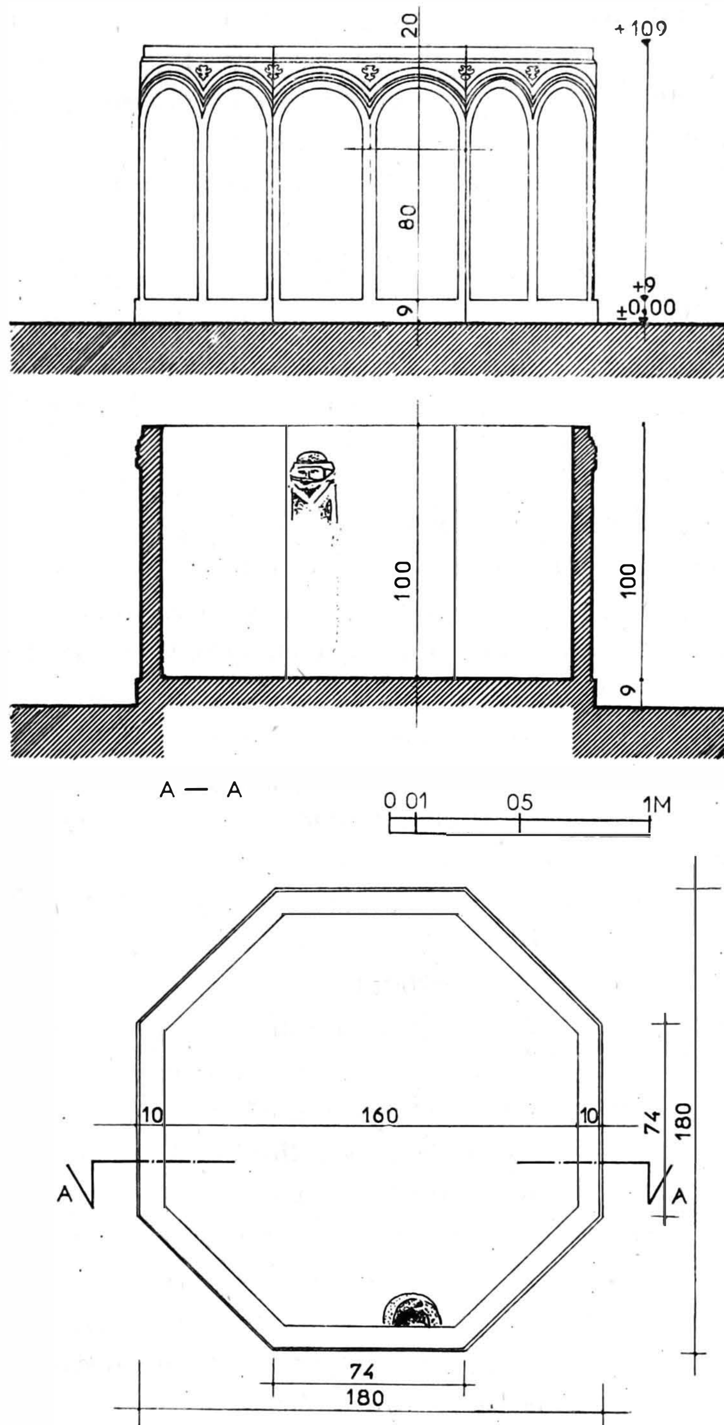



Fig. 37. Fîntîna de la sud-vestul bisericii. Plan, secțiune și elevație. Releveu de Doru Popian și Daniel Vișan.

[173] *Ibidem.*

[174] Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, fig. 187, p. 289.

[175] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii . . .*, partea a treia, pl. CCCXIX sq.

[176] Vezi Cristian Moisescu, *Etape de construcție la biserica Mitropoliei din Tîrgoviște*, comunicare la Sesiunea muzeelor, București, 1966. Este interesant faptul că Paul de Alep (*op. cit.*, vol. I, Londra, 1836, p. 130) menționează „o frumoasă fîntînă”, și în fața pronaosului bisericii Mitropoliei din Tîrgoviște.

al fațadei bisericii lui Neagoe[177]. Dar aceleași flori de crin, în tehnica „en creux", le remarcăm la chenarul ușii bisericii Tismana[178], sculptată în 1541, în timpul domniei lui Radu Paisie, cel care înalță biserica bolniței, construită în 1543. Deoarece în apropierea bolniței se găsește rezervorul de apă al fîntînii de care ne ocupăm, este firesc să bănuim că o dată cu înălțarea bisericii bolniței, Radu Paisie a inițiat și construirea acestei fîntîni.

Acoperămîntul capului ungurului (?), format dintr-o cască metalică emisferică și un semicilindru (de piele sau zale), ne evocă piesele unei armuri orientale din prima jumătate a secolului al XVI-lea[179].

Aportul important al lui Neagoe Basarab la reconstrucția Mănăstirii Cozia este consemnat de către contemporanul său Gavril Protul[180] și de o pisanie mai tîrzie[181], în care se menționează că o pisanie anterioară cu datele înnoirii lui Neagoe se afla pe același loc, pe zidul pronaosului, în vecinătatea fîntînii de care ne ocupăm. Să nu uităm că Neagoe este ctitorul unei fîntîni la Mănăstirea Ivirului de la Muntele Athos, înfăptuire astfel evocată de Gavril Protul : „În lavra Iverului a lui sfeti Evtimie făcătorul de minuni pe sus pre ziduri ‹rătunde— aparat A.K.› au adus apă cu urloaie ca de 2 mile de loc dă däparte"[182], și prin urmare nu avem motive să credem că dacă Neagoe ar fi fost ctitorul fîntînii de la Cozia, Gavril Protul ar fi trecut sub tăcere această înfăptuire.

În privința semnificației simbolice a celor patru personaje sculptate în piatră trebuie să ne punem întrebarea dacă identitatea lor este cea enunțată de Paul de Alep și care au fost sursele de informare ale acestuia. Este posibil ca el să fi reprodus o tradiție din mănăstire. Dar pe ce se baza această tradiție? Se păstra încă în 1658 înțelesul unor chipuri lucrate probabil pe la 1543? Întemeindu-ne pe relatarea lui Paul de Alep despre capetele ungurului, turcului, voievodului și robului, putem stabili o analogie strînsă cu două fîntîni din Elveția, din Berna și Lausanne, opere ale lui Hans Gieng, („Meister Hans") din 1543[183], care reprezintă Justiția legată la ochi, înconjurată de patru capete, întruchipînd cele patru simboluri ale formelor de guvernămînt cunoscute (papa, regele, sultanul și primul magistrat al Elveției)[184]. Prin urmare, fîntîna din fața bisericii a fost lucrată de sculptori occidentali, după o temă familiară lor, dar aplicată la realitățile din Țara Românească și cu ornamente din repertoriul autohton.

Evident însă că fîntîna nu a avut inițial o funcție liturgică. Atîta vreme cît nu a existat decît o singură fîntînă în mănăstire, adică pînă la începutul secolului al XVIII-lea, aceasta a folosit și trebuințelor vieții de fiecare zi.

A treia fîntînă din mănăstire aparține refacerii lui Șerban Cantacuzino, fiind construită o dată cu întreaga aripă nordică și cu foișorul la care ne-am referit[185]. Ea nu exista în vremea lui Paul de Alep, dar mitropolitul Neofit o descrie în 1746, observînd că „cișmeaua curge neîntrerupt pe două țevi și servește la necesitățile mănăstirii"[186], fiind așezată între trapeza

[177] Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, fig. 190, p. 293.

[178] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii*, II, fig. 190.

[179] A. Parmentier, *Album historique*, II, Paris, 1909, p. 123.

[180] Vezi nota 8.

[181] Vezi nota 9.

[182] *Istoria Țării Românești*, p. 31.

[183] Paul Ganz, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Basel, 1960, p. 460.

[184] A. Dauzat, *La Suisse ilustrée*, Paris, f. a., p 12.

[185] Vezi p. 49.

[186] Vezi nota 24.

de la nivelul superior și cuhnia de la cel inferior. Cișmeaua este restaurată în importanta fază din 1793—1803, cînd i se adaugă o nișă cu arc polilobat în acoladă asemănător celor de la foișorul laturii de sud. Catagrafia din 1809 amintește de „cei doi stîlpi de piatră ce este deasupra ceșmelii"[187]. În 1850 ea era însă „în proastă stare"[188], ca și clădirile din jur, iar în 1875 mitropolitul Ghenadie arată că „această fîntînă astăzi a dispărut, că nici locul nu i se mai cunoaște"[189]. Această situație va dăinui pînă în 1936, an în care N. Ghica-Budești menționează „fîntîna astăzi secată"[190] și care a fost reparată în anul următor. La această restaurare i s-a schimbat bazinul de piatră — expus în muzeul mănăstirii — cu altul nou.

## CURTEA EXTERIOARĂ

Un raport austriac din 1718—1730 pomenește de o curte exterioară, înconjurată de ziduri -- „*ummauerten Verhoff*"[191] — pe care o putem vedea în releveul Weiss din 1728—1731 (fig. 1), depășind cu mult înspre sud incinta originară, cu o poartă în mijlocul laturii vestice, încadrată de două clădiri. Din fața porții două drumuri de acces ajungeau în „Via Carolina", care despărțea aria bolniței de cea a mănăstirii. Austriecii construiseră în 1716 două redute în colțurile de sud și de nord ale laturii vestice a curții exterioare și două ziduri masive, unul în nord, de-a lungul rîpei, iar altul în sud, la circa 50 de metri de aripa sudică a mănăstirii[192]. În preajma războiului turco-austriac din 1788, Tuffecic Aga menționase două porți, dintre care cea pentru „cei cu căruța" era, desigur, a curții exterioare. Dar după război, mitropolitul Filaret arată că „s-au ars și s-au surpat zidurile dinăuntru și de afară"[193].

Catagrafia din 1809 descrie „starea sf. mănăstiri Cozia, cum intri pe poarta dintîi", menționînd „un grajd de zid vechi ca de 20 de cai spart la o parte, învelit cu șindrilă de stejar... Tot sub această învelitoare și șopron spart la o parte tot zidul curții de afară, vechi și la un loc poate intra omul. Sînt și niște ziduri de chilii la poartă în stînga, iar poarta foarte veche de scînduri în două canaturi, făcută de Spirea"[194]. Prin urmare, din chiliile pe care le-am văzut în releveul Weiss, încadrînd poarta, nu mai rămăseseră decît cele nordice. Ele fuseseră, foarte probabil, zidite odată cu zidul de împrejmuire al curții exterioare (în 1718—1728) și fuseseră împreună deteriorate în „răzmerița" din 1788.

Temeliile chiliilor de lîngă poarta sudică de intrare anterioare celor care în releveul Weiss se aflä în dreptul laturii de sud a curții interioare) au fost scoase la lumină de săpăturile arheologice din august 1960 și au fost lăsate aparente, aparțin secolului al XVI-lea[195].

Un nou corp de clădiri este construit în curtea exterioară în 1818, de astă dată de-a lungul laturii sudice. Catagrafia din acest an menționează că „la mănăstire, în curtea apus, despre miazăzi, am făcut zece case de zid sus și cu foișor dinainte și cu o poartă pă sub ele și jos șapte odăi (și cu plimbătoarea lor) din care una este cuhnie, iar poarta se deschide în două părți cu scînduri de ulm și aceste case le-am făcut ca să fie școală pentru învățătura copiilor, pentru musafiri și pentru praznic și le-am învelit cu șindrilă de brad, însă sînt netencuite pînă acum"[196]. Este refăcut și grajdul cel vechi „și cu șopron dinainte pentru căruță". Laturile de vest și de sud ale acestui grajd pot fi văzute în fotografia lui Carol Popp de Szath-

[187] B.
[188] G.
[189] Vezi nota 24.
[190] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii...*, partea a patra, p. 110.
[191] Vezi nota 20.
[192] Vezi nota 21.
[193] Vezi nota 26.
[194] B.
[195] N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia...*, fig. 3, p. 591.
[196] C.

mary din 1867 (fig. 2), unde se pot distinge zidul vechi (mai întunecat) și cel adăugat, de la jumătate în sus (mai luminos).

Poarta veche, pe care o constatasem în releveul Weiss, este refăcută (prin urmare din 1818 curtea exterioară are două porți, una la vest și cea nouă, sub clădirile de pe latura sudică), menționîndu-se că ,,am mai făcut și un petec de zid unde căzuse și era poarta cea veche, de stînjeni opt și l-am învelit cu șindrilă de brad'' [197]. Catagrafia din 1823 amintește și ea cele ,,două rînduri de chilii ‹la vestul și estul unei porți — *P.C.*› spre amiază zi făcute de răposatul egumen ‹Daniil proin Titiriceanu — *P.C.*› și un grajd'' despre care arată că ,,sînt prăpădite''[198] fiind avariate în luptele care au avut loc în 1821.

Cele zece case de zid înălțate în 1818 trebuie de asemenea avute în vedere atunci cînd se consideră temeliile de la vestul incintei originare, dezvăluite la săpăturile din 1960.

Casele școlii construite în 1818 și distruse după trei ani, în 1821, nu mai sînt refăcute, ca de altfel întreaga mănăstire. Catagrafia din 1839 arată că ,,pînă a nu intra în mănăstire ieste o curte mică împrejmuită cu zid de piatră, stricat, vechi și mai dărăpănat, unde spre amiază zi au fost din vechime case ‹cele construite în 1818.— *P.C.*›, iar acum numai niște ziduri cu totul dărăpănate și fără alcevași. Tot în această curte este un șopron în stîlpi de zid învelit cu șindrilă de brad vechi și cam stricat'' [199].

În toamna anului 1847, domnitorul Barbu Știrbei ia inițiativa construirii unor noi pavilioane la vestul incintei mari, deci în curtea exterioară. Dintr-un raport întocmit la 13 noiembrie 1847 [200] aflăm că lucrările începuseră tîrziu, în toamnă, făcîndu-se pînă la acea dată ,,temeliile și pivnițele'', și că se proiectase dărîmarea ,,clădirilor vechi'' a aripii vestice a incintei. În iarna anului 1847 se dărîmă latura vestică și cîte o porțiune din cea nordică și sudică, după cum am văzut [201]. În primăvara anului 1848 s-au lucrat soclurile pînă la nivelul ferestrelor, dar în luna iunie a aceluiași an s-au întrerupt lucrările din lipsă de bani [202]. Aspectul dezolant al celor două pavilioane rămase neterminate va dăinui ani întregi. În 1850, catagrafia descrie astfel curtea exterioară: ,,Pînă a nu intra în mănăstire se află un loc unde a fost mai înainte împrejmuit iar acum este slobod; din partea despre apus se află un grajd... ‹vezi fig. 2. — *P.C.*› dar prea ruinat... Împrejmuirea mănăstirii ce a fost cu zid și casa lipită lîngă zid, în partea despre apus în fața bisericii s-au dat jos împreună cu clopotnița din poruncă pentru reclădirea ce este să se facă din nou, unde anume se află un gard de nuele și o poartă de scînduri'' [203]. Atît Théodore Margot, în 1859 [204], cît și mitropolitul Ghenadie Enăceanu, în 1875, menționează pavilioanele neterminate [205]. În aceeași stare le fotografiase în 1867 Carol Popp de Szathmary [206] (fig. 2) și este evident că ele nu au putut fi refăcute în epoca în care mănăstirea a servit de penitenciar, între 1879 și 1894 [207]. De-abia în 1895 cele două edificii sînt zidite pînă la acoperiș și învelite cu tablă, așa cum pot fi văzute într-o fotografie a lui Alex. Antoniu din 1901 [208].

Pavilionul din sud a fost dărîmat în 1961 [209], iar cel nordic aparține în prezent patriarhiei. El prezintă o sală în ax, încadrată de cîte două mari încăperi, iar în nord se află bucătăria (fig. 3).

[197] Ibidem.
[198] D.
[199] F.
[200] Vezi nota 3.
[201] Ibidem.
[202] Ibidem.
[203] G.
[204] Vezi nota 34.
[205] Vezi nota 24.
[206] Vezi nota 49.
[207] *Marele dicționar geografic*, II, București, 1899, sub voce; *Vocea bisericii*, II (1895), nr. 2—3, p. 4.
[208] Vezia nota 54.
[209] N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia...*, p. 589.

## GRĂDINA MĂNĂSTIRII

Aflată și în prezent la sudul incintei originare, iar odinioară între zidul vestic al curții exterioare și Olt, grădina mănăstirii este remarcată de Paul de Alep, care ne informează în 1658 că ,,grădina acestei mănăstiri este frumoasă și în ea se află, de asemenea, un chioșc unde obișnuiam să ne luăm prînzul la miezul zilei'' [210]. Aceeași grădină este pomenită de mitropolitul Neofit în 1746, cu precizarea că aici creștea ,,revent'' [211], o plantă medicinală, ceea ce arată că, după obiceiul vechi, călugării cultivau astfel de plante, desigur, pentru bolniță. La începutul secolului al XIX-lea este menționată o ,,portiță'' [212] în zidul aripii sudice de clădiri pe unde se putea intra din mănăstire direct în grădină, fără a mai ocoli pe poarta cea mare. Desigur, pe această ,,portiță'', care s-a păstrat pînă în prezent, trecea spre chioșc și Paul de Alep cu gazdele sale.

## BOLNIȚA

Biserica bolniței, înălțată în 1543, a avut, desigur, în apropiere încăperi unde zăceau cei bolnavi. Desigur că era vorba de o casă măruntă, pe care nici Paul de Alep, nici mitropolitul Neofit nu o menționează. Un mic dreptunghi în colțul de nord-vest al bisericii în releveul Weiss ne încredințează că această casă era de dimensiuni modeste. Prima știre despre adăpostul celor bolnavi o avem în catagrafia din 1795 ,,pentru spitalul de ciumă'' (care urma să fie amenajat în mănăstirile Cozia, Tismana și Cîmpulung-Muscel), unde se arată că ,,bolnița ce este la poarta mănăstirii, biserica și casele sînt șindrilite și îngrădite împrejur cu gard, iar înăuntru nici biserica, nici casele nu sînt meremetisite'' [213]. Din catagrafia anului 1823 aflăm că ,,numai bolnița cu casele'' [214] scăpaseră neincendiate de luptele din 1821. În schimb starea lor nu era prea bună. Catagrafia din 1824 ne informează că în acel an bolnița se afla ,,iarăși în stare proastă, fiind acoperișul vechi și spart, atît al bisericii, cît și al chiliilor'' [215].

Casa nu se prezintă într-o stare mai bună la mijlocul secolului al XIX-lea. În catagrafia din 1850 se menționează că ,,pe partea despre miazănoapte, tot într-acest loc, se află o casă cu două încăperi de zid cu piatră, tencuiala căzută și foarte veche, învălită cu șindrilă''[216].

Pe la 1880, I. Slavici și G. Mandrea scriu într-un raport :,,. . . Fostul egumen locuiește în niște case ruinate de lîngă bolniță ‹biserica bolniței. — *P.C.* ›, iar alți doi părinți stau unul într-un beci al acestei case, iar altul în tinda bolniței'' [217].

Vechile case sînt dărîmate în 1904 (nu înainte de a fi fotografiate în 1901 de Al. Antoniu) [218], pentru ca, pe același loc, episcopul de Rîmnic Athanasie să ridice o casă nouă, care poate fi și ea văzută într-o serie de fotografii publicate în *B.C.M.I.* [219]. Construită, ca și cea veche, pe două nivele, cu prispă și ceardac, de mai mari dimensiuni, ea prezintă o serie de încăperi pe trei laturi. Și această casă se ruinează. După primul război mondial este înălțată clădirea actuală, situată, de astă dată, la sud-vestul bisericii bolniței.

[210] Vezi nota 12.
[211] Vezi nota 24.
[212] B.
[213] A.
[214] D.
[215] E.
[216] G.
[217] Raportul lui .G Mandrea și I. Slavici din 1880 vezi la Petre Antonescu, *Monastirea Cozia*, p. 25.
[218] Vezi nota 54.
[219] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii . . .*, II, pl. LIV.

Din studiul laturilor mănăstirii — atît a celor trei existente, cît și a celei de vest, dispărute — am ajuns la concluzia că incinta păstrează încă o bună parte din zidurile de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd Mircea cel Bătrîn a înălțat ctitoria care îi va adăposti mormîntul. Într-adevăr, dacă săpăturile arheologice au dus la concluzia că temeliile laturilor de sud și de est sînt cele originale, noi am completat această constatare, adăugînd că atît pivnița de la est, cît și nivelul parterului de pe laturile sud și est (cu excepția gangului descendent la pivnița ,,caselor arhierești'') aparțin primei faze de construcție. Este probabil că pe latura estică s-au aflat bucătăria (în actualul vestibul-sală al muzeului), avînd alături ,,chelăria'' (cămara de pe pivniță), așa cum ne informează catagrafia din 1809, despărțite de cele două mari săli (cea sudică probabil trapeză) prin gangul descendent la pivniță.

Sălile aveau tavanul sprijinit de stîlpi mediani și arce, așa cum ne apare încă sala nordică din aripa de est (în cea alăturată, stîlpii au fost angajați în zidurile mai tîrzii). Trebuie menționat de asemenea faptul că gangul descendent la pivniță nu depășea frontul clădirii într-un gîrlici, ci se insera între încăperile de la nivelul parterului, soluție pe care o găsim și la casele domnești de la Tîrgoviște.

În ceea ce privește funcția celor două săli mari din aripa sudică, ea ne rămîne necunoscută. Trapeza și bucătăriile se mută aici în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Foarte probabil că chiliile propriu-zise s-au aflat la origine în aripa vestică (așa cum deducem din descrierile păstrate) și în cea nordică, reconstruită din temelie la 1707.

Dar unul dintre aspectele cele mai interesante ale incintei originare este cel al construcțiilor sale defensive. Spre deosebire de mănăstirile de la începutul secolului al XVI-lea din Țara Românească, de pildă, care prezentau un singur turn-clopotniță la mijlocul uneia dintre laturi, incinta fortificată a Coziei număra patru turnuri de colț (cu metereze înguste), ușor ieșite din linia zidului de incintă. Din aceste turnuri se mai păstrau la mijlocul secolului trecut cele două din sud, iar în prezent unul singur, cu nivelul superior înlocuit în 1583—1584 cu paraclisul lui Amfilohie. Nu știm dacă clopotnița s-a aflat de la origine în turnul sud-vestic, așa cum o găsim la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (și cum constatăm la unele mănăstiri moldovenești)[220], sau dacă nu a existat la mijlocul laturii vestice un al cincilea turn de intrare în incintă care să adăpostească și clopotele. Este evident că poziția strategică a mănăstirii, precum și fortificațiile originare făceau din ea o fortăreață inexpugnabilă, motiv pentru care a fost adesea folosită ca punct de rezistență militară, mai cu seamă în secolul al XVIII-lea, și consecința a fost că întreaga așezare a avut considerabil de suferit.

Nu știm însă, în stadiul actual al cercetărilor, dacă, înălțînd mănăstirea fortificată, Mircea cel Bătrîn a avut în vedere un sistem de apărare pe linia munților sau a intenționat să o protejeze pentru atacuri de mai mică amploare. Oricum, caracterul militar al incintei este mai evident decît la Mănăstirea lui Neagoe, de pildă, înălțată în alte vremi și în alte condiții.

În 1516—1517, adică spre sfîrșitul lucrărilor de la Curtea de Argeș, Neagoe ,,înnoiește biserica cea veche'' a Coziei și aduce și unele îmbunătățiri în incintă, dar care nu pot fi precizate documentar.

Din raportul zidurilor etajului cu cele de la parterul laturii sudice am dedus că nivelul superior a fost oricum anterior epocii brîncovenești : cele trei celule —, dintre care cea vestică prezenta în epoca brîncovenească o boltă de stuc în plin cintru —, constituiau anterior o singură încăpere.

[220] Considerații despre incinta Mănăstirii Sucevița vezi la Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, p. 407—408 și fig. 288, p. 408.

Probabil că și în 1543, cînd se înalță bisericuța bolniței de către voievodul Radu Paisie, se vor fi edificat unele construcții monastice, în primul rînd chiliile de lîngă bisericuță, pentru cei bolnavi, apoi fîntîna din fața bisericii. De fapt nu știm dacă nivelul etajului în incintă s-a construit în vremea lui Radu Paisie (1543) sau a lui Mihnea Turcitul, în 1583—1584. Sîntem însă siguri că la 1583—1584 exista cel de-al doilea nivel, avînd în vedere legăturile paraclisului lui Amfilohie cu încăperile de pe latura sudică și estică, și tocmai pentru aceasta sîntem înclinați să îl atribuim fazei de construcție Amfilohie. Oricum, în iunie 1657 Paul de Alep găsește galerii pe toate laturile.

Pentru adaosul etajului s-au făcut modificări importante la parterul laturilor mănăstirii. Așa cum am arătat, soluțiile au fost diferite pentru latura de sud, care măsoară la exterior 6,45 m și pentru cea de la est, mai lată cu aproape 2 m (8,35 m). Pentru că jumătate din suprafața din interior a etajului era prea mică (2,50 m) pentru lățimea chiliilor de la etaj (care aveau nevoie și de galerie în față), zidul nordic al acestor chilii nu a putut fi sprijinit la parter pe un sistem simplu de stîlpi și arce, ci pe picioare de zid, legate de zidul nordic al parterului și de arce care se sprijină pe extremitatea sudică a acestor picioare de zid. S-a realizat astfel o lățime a chiliilor de 3,30 m, care corespunde cu lățimea de 3,37 m pînă la 3,62 m a chiliilor de pe latura estică, unde a fost suficient să se unească prin arce stîlpii mediani din sălile mari ale parterului.

În linii mari, precizarea acestor adaosuri de la primul nivel ne permite să constatăm care a fost aspectul originar al încăperilor de aici și totodată al celor de la etaj, deoarece o serie de adaosuri de ziduri de paiantă de la nivelul superior din vremurile mai noi nu au modificat structura acestora.

Evident că galeriile înalte pe care le admiră Paul de Alep în iunie 1657 nu au avut arcadele pe care le constatăm astăzi. Foarte probabil însă că stîlpii (poate hexagonali ca cei ai ,,foișorului lui Mircea''), ca și bazele și capitelurile, au fost de cărămidă, deoarece nu ni s-a păstrat nici un profil de piatră din această epocă. Tot în vremea egumenului Amfilohie pare să se fi adăugat pivnița și foișorul dinspre Olt, așa cum am dedus pe baza analogiei cu chilia de la vestul paraclisului, din aceeași vreme, ieșită din linia de incintă.

Deoarece în această parte a mănăstirii este înființat arhondaricul, încăperile oaspeților, așa cum aflăm tot de la Paul de Alep, care subliniază caracterul lor deosebit, bănuim că tot aici se aflau bucătăriile și trapeza, care se vor muta pe latura nordică la reconstrucția din 1707 a paharnicului Șerban Cantacuzino. Desigur că încăperile egumenești se aflau în secolul al XVII-lea, lîngă paraclisul egumenului Amfilohie, pe latura sudică, acolo unde se vor construi în 1707 ,,casele arhierești''. Este interesant faptul că în 1839 regăsim egumenia tot lîngă paraclis, pentru ca mai tîrziu ea să revină aproape de extremitatea vestică a laturii sudice, adică acolo unde se află și în prezent. Tot în 1707 se boltesc și încăperile din ,,apartamentul'' egumenesc.

La mijlocul secolului al XVII-lea, mănăstirea avea probabil o curte exterioară și chiliile, ale căror temelii au fost descoperite la săpăturile arheologice din august 1961, deoarece Paul de Alep pomenește grădina cu chioșc în care dejunau, aflată în afara incintei.

Unele reparații se efectuează către 1630, cînd este egumen Ioanichie (1625—1629), menționat într-un document din 2 iulie 1630: ,,proegumenul Ioanichie, ispravnicul Coziei'' [221], apoi în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. În 1670, egumenul Anania (1666—1684, cu întreruperi) ,,a acoperit chiliile de la vale'' [222], adică de la latura sudică. Cu prilejul acestor lucrări s-a înnoit, probabil (la 27 iunie 1670), și pisania lui Neagoe Basarab din 1516—1517.

[221] Pr. Emil Nedelescu, *op. cit.*, p. 721.

[222] *Ibidem*, p. 730.

Dar la începutul secolului al XVIII-lea mănăstirea se afla într-o stare de degradare avansată. Într-o cerere pentru milostenie semnată de egumenul Vasile de la Cozia în 1702—1703, prezentată țarului Petru cel Mare, se preciza că și „clădirile au început a se ruina, iar zidul care o înconjoară a se nărui" [223].

Această stare de lucruri este îmbunătățită de paharnicul Șerban Cantacuzino (fiul lui Drăghici și nepot de frate al voievodului Șerban Cantacuzino), cel care reface mănăstirea Comana [224], unde se și îngroapă. Știm că rezugrăvirea naosului bisericii s-a efectuat în 1705, iar construcția pridvorului acesteia și a ferestrei pronaosului de la vest în 1707, după cele două pisanii păstrate. Tot în 1707 și probabil în anul următor se construiește aripa nordică (de la cuhnie — inclusiv — pînă la „casele lui Samuil", în prezent dispărute, adică pînă la extremitatea vestică a laturii actuale) cu foișorul și cișmeaua, precum și casele arhierești ale lui Antim Ivireanu cu pivnițele respective. Tot acum se boltesc și încăperile din „apartamentul" egumenesc. Faptul că după numai cîțiva ani, în 1710, se construiesc atît casele lui Ioan Hurezeanul, apoi cele ale lui Samuil ne arată că nu s-a reușit în faza de construcție 1705—1707 să se înfăptuiască toate îmbunătățirile de care mănăstirea avea nevoie. Într-adevăr, cîteva scrieri, din care desprindem propoziția că, „văzînd slăbiciunea zidurilor", egumenul Ioan de Hurezi s-a îndemnat să construiască casele din colțul de nord-est al mănăstirii, care îi poartă numele, ne permit să datăm cu exactitate paraclisul de aici și încăperile alăturate și să deducem că paharnicul Șerban Cantacuzino nu reușise să termine lucrările. Oricum, din vremea acestor prefaceri merită a fi reținut numele egumenului Mihail, care a funcționat la Cozia între 1707 și 1710, apoi la mănăstirea Cîmpulungului, unde apare în inscripții, alături de ajutorul său, Grigore Cozian [225], și a cărui frumoasă piatră de mormînt din biserica bolniței Coziei evocă importantele sale înfăptuiri.

În această epocă, egumenia se mută în încăperile în care se află în prezent — după cum am arătat mai sus —, iar fostul arhondaric de la etaj este transformat în „casă domnească". Așa ne explicăm faptul că în foișorul numit „al lui Mircea" domnul Mihai Suțu pune să i se zugrăvească stema în anul 1802.

Tot în primul sfert al secolului al XVIII-lea se construiesc și „casele lui Samuil" pe o pivniță mare cu gîrlici, care se înălța mai sus decît nivelul parterului întregii aripi nordice, case care apar în releveul lui Weiss din 1728—1731. Foarte probabil, tot în această epocă se înconjură cu zid curtea exterioară, construindu-se o serie de încăperi de ambele părți ale porții (așa cum ne vădește releveul lui Weiss), ale căror temelii, descoperite la recentele săpături arheologice, au fost lăsate aparente. Bănuim că aceste încăperi erau afectate oaspeților care treceau pe la mănăstire, praznicelor etc., avînd caracterul de „xenodochiu" [226] și făcînd legătura cu lumea laică, cu necesitățile practice ale mănăstirii, ca și noua pivniță a „caselor lui Samoil", mai încăpătoare, cu o intrare mai largă decît cea din secolul al XIV-lea. Deducem funcția încăperilor de lîngă poarta curții exterioare după cea pe care o vom constata mai tîrziu la o construcție similară, construită tot în această incintă din afară, unde se va adăposti și o școală.

Către anii 1730 mănăstirea părea arătoasă celor care o vizitau. Un ofițer al armatei austriece notează că ea prezenta „două etaje înalte, cu mari și bune pivnițe și mai multe camere boltite, apoi o curte exterioară cu zid de împrejmuire" [227]. Austriecii o consideraseră potrivită pentru un punct de rezistență și o fortificaseră, construindu-i în 1716 două bastioane la extremitățile laturii de vest a curții exterioare, apoi, mai tîrziu, ziduri de apărare de jur împrejur. La știrea că armatele țarului se îndreaptă spre Crimeea și spre Azov, Poarta intră în

[223] *Ibidem*, p. 733.

[224] Vezi Al. Lapedatu, *Mănăstirea Comana. Note istorice*, în *B.C.M.I.*, I, (1908), p. 9—15.

[225] Vezi nota 138.

[226] Vezi N. Vătămanu, *De la începuturile medicinei românești*, București, 1966, p. 131 sq.

[227] Vezi nota 20.

conflict cu Rusia la 28 mai 1736. Austriecii, care aveau o mai veche legătură cu rușii, declară, la rîndul lor, război Porții la 6 iunie 1737. În acest an, austriecii, sub comanda generalului Wallis, pătrund în țară, ocupă Curtea de Argeș și Cîmpulungul și înaintează spre București [228]. În aprilie 1738, ofițerul austriac Lobkovitz raportează că „dușmanul a respins miliția națională ‹trupele austriece. — *P.C.*› de pe șoseaua Carolină și că a ars Cozia" [229].

Stricăciunile provocate de turci în 1738 vor fi îndreptate într-o importantă fază de construcție pe care am datat-o „mijlocul secolului al XVIII-lea", în vremea egumeniei lui Ghenadie. Cu acest prilej, încăperea mare de la extremitatea galeriei din aripa sudică este reîmpărțită în două încăperi și o prelungire a galeriei însăși, se reconstruiesc apoi în aripa vestică „casele lui Ghenadie", un nou foișor sudic, noi galerii în locul celor avariate pe laturile sud și est. La biserica mare, pronaosul capătă o fereastră nouă, lîngă cea lucrată în 1707, iar la ferestrele naosului se lărgesc în jos ancadramentele existente.

Aceste lucrări, despre care ne vorbește doar un fragment de pisanie, transcris în secolul trecut, poartă amprenta stilistică a vremii, cu elemente orientale (cum ar fi arcurile polilobate și festonate, cu vîrful în acoladă) și altele baroce, ca arcurile aplatisate.

O nouă încercare trece peste mănăstire în 1787, cînd turcii declară război Rusiei în ziua de 24 august. Austria, aliata Rusiei, intervine în conflict și declară război Porții la 9 februarie 1788. Trupele austriece ocupă cîtăva vreme mănăstirile Sinaia, Cozia și Tismana, apoi localitatea Baia de Aramă și Cerneți. Oastea munteană și detașamentele turcești silesc pe austrieci să se retragă din mănăstirile ocupate și le cauzează pierderi [230]. Iată motivul pentru care domnul Mavrogheni, care conducea operațiile, a poruncit, după cum ne informează Dionisie Eclesiarhul, „să meargă turcii cu salahorii și cu ciocănașii. . .să strice o parte din zidurile mănăstirilor dimprejur, să nu se mai poată închide nemții într-însele. Ear turcii n-au fărîmat numai o parte din ziduri, ci toate zidurile cu chiliile dinprejur și au ars și bisericile și clopotnițele și la Cozia au găsit vistieria mănăstirii și au prădat-o, argintăria. . . luat-au și porțile mănăstirii ce erau căptușite cu fier. . . " [231] etc.

O anafora a mitropolitului Filaret din 1792 [232] solicită ajutor noului domn Mihai Suțu. Acest ajutor este acordat și Catagrafia scrisă în 1809, cea mai importantă, consemnează restaurările din 1793, 1802 (cînd este zugrăvită și stema lui Mihai Suțu în foișorul lui Mircea) și 1803, cu osteneala epitropilor și a arhimandriților Iosif (ante 2 februarie 1786—2 martie 1794) [233] și Theodosie (2 martie 1794 — 5 octombrie 1815) [234]. Merită să fie subliniat faptul că în incintă nu se efectuează construcții noi (de pildă „casele lui Samuil" rămîn în ruină pînă la sfîrșitul secolului), posibilitățile materiale ale epitropilor fiind mult mai reduse decît ale ctitorilor anteriori și permițînd numai reparații.

În 1818 se construiesc pe latura de sud a curții exterioare o serie de încăperi, rămase netencuite, pentru călători, praznice și o școală, care au fost dărîmate trei ani mai tîrziu, în 1821, cînd „răzmerița" Eteriei trece și peste mănăstirea Cozia. În acest an, „după uciderea lui Tudor Vladimirescu și înfrîngerea eteriștilor, mănăstirea deveni prada zavergiilor și în urmă a turcilor care deteră foc mănăstirii" [235]. De data aceasta, reparațiile fură amînate și sporadice din cauza lipsei de posibilități materiale.

Domnitorul Gheorghe Bibescu proiectează și începe construirea unor pavilioane noi în curtea exterioară, pentru a înlocui aripa de vest a mănăstirii. Aripa este distrusă, dar cele două

[228] Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea întîi, p. 252.

[229] Vezi nota 74.

[230] Constantin C. Giurescu, *op. cit.*, p. 299.

[231] Vezi nota 27.

[232] V. A. Ureche, *Istoria românilor*, IV, București, 1892, p. 83.

[233] Vezi nota 23.

[234] Ibidem.

[235] Vezi nota 9.

pavilioane rămîn neterminate, din cauza detronării domnitorului cu prilejul revoluției din 1848. În jurul anului 1850 se adaugă două turle. bisericii, care va fi acoperită cu tablă și căreia i se înalță pridvorul. Știrile anilor următori ne arată mănăstirea în stare de ruină (în 1859 apele Oltului distrug colțul sud-vestic al mănăstirii, cu paraclisul), care progresează odată cu transformarea ei în penitenciar în 1879, situație care va dura pînă în 1894.

În 1895, o importantă fază de construcție și restaurare vine să pună capăt unei stări de lucruri intolerabile. Cele două pavilioane sînt terminate și acoperite. Încăperile, galeriile, foișoarele se repară de asemenea, urmărindu-se însă realizarea unor noi încăperi din zidirea arcadelor foișorului lui Ioan Hurezeanul și celui nordic, închizîndu-se pe jumătate arcadele galeriilor. Tot în această fază, prispa de lemn legată de foișorul vestic al aripii de sud și cea estică a aceleiași aripi sînt înlocuite respectiv cu un scurt portic de stîlpi de zid și un alt mic foișor, cu elemente decorative neoclasice. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1904, episcopul de Rîmnic Athanasie construiește o casă lîngă biserica bolniței [236], pe locul celei vechi, înlocuită și ea după primul război mondial cu cea care se păstrează în prezent.

Și în primul război mondial mănăstirea, transformată în cartier al trupelor inamice [237], are de suferit considerabil. O lungă fază de restaurare, cuprinsă între 1928 și 1936, are în vedere în primul rînd biserica mare. O nouă restaurare a complexului monastic, urmărind să redea un aspect apropiat de cel pe care el îl avea în jurul anului 1800, are loc în intervalul 1958—1960. În august 1961 se inițiază de asemenea săpături arheologice, care au adus o importantă contribuție la cunoașterea trecutului acestei venerabile așezări.

## ÉTAPES DANS LA CONSTRUCTION DE L'ENSEMBLE MONASTIQUE DE COZIA

### RÉSUMÉ


L'introduction souligne l'importance de l'ensemble monastique de Cozia (dép. de l'Olt), construit en 1387 et ayant conservé une bonne partie de ses édifices originaires, fait qui n'a pas encore été mis en lumière jusqu'à présent. Cependant, outre les constructions datant du XIV$^{e}$ siècle, le monastère présente encore une série de modifications et d'adjonctions caractéristiques pour les époques qui se sont succédées.

Viennent ensuite mentionnées les informations les plus importantes concernant l'ensemble, ainsi que le matériel iconographique ayant permis la reconstitution des phases de construction et leur datation.

Dans un chapitre ultérieur, l'auteur décrit le monastère, en passant du général au particulier : sont d'abord énumérées les quatre ailes de l'enceinte (celle d'ouest, à présent détruite, a été reconstituée d'après des descriptions et des relèvements plus anciens), ensuite, pour chaque aile, l'auteur fait l'inventaire de chaque appartement et de chaque chambre. En même temps, il cherche à établir autant que possible les phases successives de leur construction.

Ainsi, par déduction, le monastère semble avoir eu un mur d'enceinte rectangulaire avec quatre tours aux angles, se rapprochant de celui du château fort de Giurgiu, bâti toujours par Mircea l'Ancien.

Les édifices monastiques ont été adossés à ce mur d'enceinte préexistant. Deux des quatre tours ont disparu au début du XVIII$^{e}$ siècle, lorsque l'aile du nord a été reconstruite en entier. Celle du sud-ouest a été démolie en 1848. De celle du sud-est subsiste encore le


[236] N. Iorga, *Sate și mănăstiri din România*, p. 249.

[237] N. Davidescu, *op. cit.*, p. 13.

premier niveau, à l'intérieur duquel on a construit une voûte en plein cintre qui supporte la chapelle bâtie en 1591 au niveau supérieur.

Cet aspect de château fort du monastère de Mircea l'Ancien est extrêmement intéressant, car il illustre une période d'indépendance de la Valachie.

L'analyse des côtés sud et est du monastère nous permet de conclure que le rez-de-chaussée (à l'exception des communs) et les caves orientées vers l'est datent de l'époque de Mircea l'Ancien, tandis que les caves de la maison épiscopale ont été bâties au début du XVIII^e siècle. Cette constatation est d'autant plus importante que l'on sait qu'en Valachie il subsistent très peu de constructions de cette époque.

Au milieux du XVI^e siècle, au temps de Radu Paisie, on a construit dans l'enceinte du monastère quelques édifices, probablement la fontaine en pierre au sud-ouest de l'église, qui existe encore, avec — à l'intérieur — les quatre personnages décrits par Paul d'Alep, dont il n'en reste qu'un seul — ainsi que, plus tard, vers la fin du siècle, le second niveau du monastère.

Au XVIII^e siècle on reconstruit de fond en comble l'aile du nord et on procède à des modifications importantes qui continueront au cours du siècle suivant.

L'évolution d'un ensemble monastique d'une telle importance pour la vie religieuse de la Valachie comporte diverses phases de construction, reflétant le développement social du pays. Pareillement à quelques autres monastères, Cozia représenterait une sorte de musée, où nous pouvons déceler des éléments architecturaux appartenant aux époques les plus diverses. Dans notre cas, la démonstration est d'autant plus intéressante que les plus anciens des vestiges datent du XIV^e siècle, tandis que les constructions plus récentes ont été dressées avec tous es soins que pouvait requérir l'un des plus importants monastères de Valachie.



# O RECONSIDERARE A PICTURII BISERICII DIN STĂNEȘTI-VÎLCEA

de CARMEN LAURA DUMITRESCU

# INTRODUCERE

Pictura de la Stănești nu este numai un monument interesant în sine, ci reprezintă unul din rarele ansambluri de pictură ce ni s-au păstrat din cuprinsul veacului al XVI-lea în Țara Românească. Și dacă monumentele pictate din veacul al XVI-lea sînt puține la număr, din secolul al XV-lea nu ni s-a păstrat nimic, astfel încît rezolvarea unor probleme de evoluție și filiație a stilului în spațiul geografic al Țării Românești devine foarte anevoioasă. Dar absența sau raritatea mărturiilor artistice pentru această epocă nu este o pură întîmplare, ci expresia ,,procentuală'' a unor împrejurări politice-sociale și implicit economice.

Între al doilea sfert al secolului al XV-lea și sfîrșitul celui de-al XVI-lea, anarhia politică a fost, cu excepția scurtei perioade a domniilor lui Radu cel Mare și Neagoe Basarab, climatul permanent al istoriei Țării Românești [1]. Luptele dintre facțiunile boierești, tăierea boierilor, mezatul tronului și, consecință firească, aservirea crescîndă față de Poartă erau tot atîția factori potrivnici unei susținute activități cultural-artistice. Discontinuitatea în opera de ctitorire, pe care nu o puteau efectua decît domnia și boierimea în scurtele momente de răgaz, se exprimă — în monumentele care au scăpat distrugerii — și prin diversitatea, singularitatea formelor artistice încercate [2]. Această diversitate, motivată uneori de deosebirile de program între ctitoriile domnești și ctitoriile boierești, este mai ales expresia tendințelor centrifugale ale anarhiei feudale, a lipsei unei puternice centralizări a statului, care, prin exemplul său creator, de prestigiu, să stăpînească și să imprime o direcție manifestărilor artistice. O paralelă mentală cu Moldova din vremea lui Ștefan cel Mare și apoi din vremea lui Rareș — pe plan artistic — pune în lumină tocmai condițiile social-politice diferite [3] ale celor două țări românești și deosebirea rezultată: în Moldova (între 1480 și 1550) — posibilitatea de a sesiza și urmări evoluția unui stil local, iar în Țara Românească — o diversitate a monumentelor mult mai greu de situat în ceea ce se înțelege de obicei prin evoluție.



Înainte de a trece la studiul picturii bisericii din Stănești-Vîlcea, ansamblu cuprinzînd pictura din 1536 din turlă, altar, naos și pronaos și pictura mai tîrzie din pridvorul adăugat, se cuvine să punem în evidență contribuțiile acelora care s-au preocupat anterior de acest monument ceva mai mult decît în treacăt.

[1] *Istoria României*, București (1962), vol. II, p. 465—477; 617—625; 649—658.

[2] A se vedea sinteza lui Soria Ulea, *L'art médiéval roumain*, în Catalogul expoziției *Trésors de l'art roumain du XV^e au XVIII^e siècle*, Musée Jacquemart André, Paris, 22 martie — 22 mai 1966, și partea introductivă, redactată de Emil Lăzărescu, a capitolului *Arta în Țara Românească de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 227—235.

[3] *Istoria României*, vol. II, p. 488—550; 610—616; 640—649.

Primul loc îi revine lui Alexandru Odobescu, și e ciudat cum observațiile acestui mare erudit au fost trecute cu vederea de către cercetătorii mai recenți ai monumentului. Este drept că ceea ce ne-a lăsat Odobescu nu reprezintă un studiu, ci doar însemnările prilejuite de vizita pe care a întreprins-o în 1860 la diferite biserici și mănăstiri din Muntenia și Oltenia [4], dar interesul lor e cu atît mai mare cu cît la data aceea el a mai putut vedea lucruri care apoi s-au distrus. Astfel, pentru a nu aminti decît două exemple: data pisaniei turnului-clopotniță al incintei mănăstirii — 1596 — și inscripția din naos, plasată între imaginea lui Tudor logofăt și a soției sale, Dimitra; cunoașterea acestor amănunte ar fi simplificat în bună măsură cercetările ulterioare.

Contribuții minore sau mențiuni în legătură cu Stănești întîlnim la diverși autori între 1890 și 1910 [5]. De reținut sînt însă publicarea pisaniei bisericii de către Al. Ștefulescu [6] și a inscripțiilor pietrelor funerare de către N. Iorga [7], precum și unele informații din lucrarea lui N. Dobrescu, *Istoria bisericii române din Oltenia în timpul ocupațiunii austriace* [8].

În 1911, arhitectul Al. Trajanescu publica un studiu despre arhitectura schitului Stănești [9] și încerca să stabilească data adăugării pridvorului. Concluziile sale, întemeiate pe analogii nepotrivite, situau în mod eronat adăugarea pridvorului la sfîrșitul secolului al XVII-lea sau începutul celui de-al XVIII-lea.

Deoarece sîntem în domeniul arhitecturii, vom menționa acum și contribuțiile legate de încadrarea monumentului de la Stănești în procesul de evoluție al arhitecturii românești în lucrările lui G. Balș [10], Ghica-Budești [11] și Grigore Ionescu [12]. Mai recent, sugestii și precizări însemnate a adus, în această privință, cercetătorul Emil Lăzărescu [13].

Problema stabilirii genealogiei ctitorilor de la Stănești s-a născut firesc o dată cu cercetările întreprinse asupra monumentului. În 1913, în cuprinsul unui studiu mai larg [14], P. V. Năsturel publica din nou inscripțiile de la Stănești și încerca să facă și unele precizări genealogice, plecînd de la propunerile mai vechi ale lui Ștefulescu și Iorga. Alături de unele observații judicioase, articolul conține o greșeală de interpretare, care a fost preluată de cei care mai recent au întreprins studii asupra familiei ctitorilor de la Stănești și familiei Buzeștilor. P. V. Năsturel este primul care vorbește de *două* fete cu numele de Maria în familia lui Giura logofătul (ctitorul bisericii din 1536) [15], afirmație întemeiată pe o superficială examinare a tabloului votiv, dar fără acoperire în înseși inscripțiile tabloului.

[4] Al. Odobescu, *Monastirile închinate ... III. Stănescii ...*, în *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 206—208; idem, *Anticuitățile județului Romanați*, București, 1878, p. 130.

[5] Bibliografia completă la N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, în *Mitropolia Olteniei*, XVII (1965), nr. 5—6, p. 535—536 și XVIII (1966), nr. 3—4, p. 368.

[6] Al. Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Tîrgu-Jiu, 1904, p. 290; data pisaniei este corect citită 28 octombrie *1536*.

[7] N. Iorga, *Inscripiții din bisericile României*, I, București, 1905, p. 168—172.

[8] București, 1906, p. 259—260.

[9] Al. Trajanescu, *Schitul Stănești (Vîlcea)*, în *B.C.M.I.*, IV (1911), p. 13—23.

[10] G. Balș, *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, în *Premier Recueil Uspenskij*, partea a II-a, Paris, 1932, p. 277—294; despre Stănești, vezi p. 287, fig. 215, 216.

[11] N. Ghica-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a II-a, în *B.C.M.I.*, XXIII (1931), cap. XI, p. 23—24; idem, *L'ancienne architecture de la Valachie ...*, în *B.C.M.I.*, XXXV (19[illegible]), p. 25, pl. VIII — fig. 75—77.

[12] Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 375.

[13] Em. Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Căluiu ...*, în *Pagini de veche artă românească*, I, București, 1970, p. 325—350, mai ales p. 345.

[14] P. V. Năsturel, *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XIV (1913), p. 17—137; pentru Stănești, vezi p. 33—36.

[15] *Ibidem*, p. 38, 40.

Contribuția cea mai importantă în privința familiei ctitorilor de la Stănești îi aparține lui Dan Pleșia [16], care lămurește mare parte din problemele de filiație și înrudire, aducînd în același timp precizări în legătură cu cariera politică a lui Giura. Autorul adoptă însă teza lui P. V. Năsturel, după care „a doua Marie" a lui Giura ar fi mama fraților Buzești.

Prezența în naosul bisericii din Stănești a două portrete laice, semnalată ca neobișnuită și interpretată în urma descifrării inscripției de către Ștefan Andreescu [17], ne-a îndemnat să căutăm legătura de rudenie în mod necesar existentă între ctitori și aceste personaje zugrăvite în naos: Tudor logofăt și Dimitra.

Cercetările noastre [18] au avut drept rezultat lămurirea faptului că nu există decît *o singură Marie*, fiica vitregă a lui Giura, mama fraților Buzești, și au contribuit, credem, la explicarea genealogiei Buzeștilor ca descendenți ai lui Manea Ghizdavăț, tatăl Mariei.

Am lăsat în mod deliberat la urmă studiile referitoare la pictura de la Stănești, pentru a ne opri mai îndelung asupra lor, întrucît ele ne interesează cel mai mult în lucrarea de față.

În afara unei scurte mențiuni a numelui zugravului în lucrarea lui Ștefan Meteș [19], de cîteva considerații în legătură cu aceeași problemă la Victor Brătulescu [20] și de o scurtă caracterizare a picturii în capitolul respectiv din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I [21], aportul fundamental în studiul picturii de la Stănești aparține lui I. D. Ștefănescu. Mai întîi, în lucrarea *Les portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie* [22], apoi în amplul compendiu *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie* și, în sfîrșit, cu cîteva observații într-un articol mai recent, cu caracter general [23], I. D. Ștefănescu se oprește asupra problemelor de iconografie și stil pe care le ridică pictura de la Stănești. În prima lucrare, autorul se dedică mai ales studiului portretelor de ctitori din biserică, dar făcînd în introducere și considerații asupra arhitecturii și decorului pictat. Pornind de la ipoteza că portretele primilor ctitori — Mogoș ban și Mogoș spătar — sînt prea individualizate pentru a fi pictate din imaginație după moartea lor, în 1537 (*sic*), I. D. Ștefănescu socotește că atît portretele acestora, cît și biserica datează din secolul al XV-lea sau din primii ani ai celui de-al XVI-lea, iar logofătul Giura n-a făcut decît s-o restaureze, să-i reîmprospăteze decorul și să-și adauge portretul votiv în 1537 (*sic*). Vom arăta în cuprinsul prezentei lucrări că problema se pune cu totul altfel, sursa de inspirație a portretelor atît de individualizate ale celor doi Mogoș ar putea să fi fost efigiile lor zugrăvite pe pereții lăcașului anterior, ruinat la data cînd Giura ridică o nouă bise-

[16] Dan Pleșia, *Contribuții la istoricul mănăstirii Stănești (Vîlcea) și al ctitorilor ei*, în *M.O.*, XVII (1965), nr. 5—6, p. 407—417.

[17] Șt. Andreescu, *Portrete laice necunoscute din veacul al XVI-lea*, în *Amfiteatru*, II (1967), p. 331; idem, *Identificarea portretelor din naosul bisericii de la Stănești (Vîlcea)*, în *M.O.*, XX (1968), nr. 1—2, p. 77—80. Necunoscînd textul inscripției transcris de Al. Odobescu (vezi *Columna lui Traian*, IV (1873), p. 207), autorul întregește just lacunele actualei inscripții.

[18] Carmen Dumitrescu, *Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stănești-Vîlcea și semnificația lor*, în *SCIA*, XVI (1969), nr. 2, p. 209—218.

[19] Șt. Meteș, *Din istoria artei religioase române*, I; *Zugravii bisericilor române*, Cluj, 1929, p. 30: „Eratudi zografos", citire greșită.

[20] Victor Brătulescu, *Zugravi de biserici din Oltenia în veacul al XVI-lea*, în *M.O.*, XV (1963), nr. 3—4, p. 197—206; despre zugravul de la Stănești, considerat a fi tot Eratudi, vezi p. 197—199.

[21] Pagina 268, în capitolul despre pictură, redactat de Maria Ana Musicescu (p. 262—271). Afirmația că pictura de la Stănești are „numeroase repictări tîrzii" nu este întemeiată. Ansamblul din 1536 nu a fost repictat; singura intervenție, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, o constituie portretul lui Stroe și al Simei Buzescu în pronaos, iar la o dată recentă, dar nedeterminată, badijonarea pereților în registrul inferior (pe alocuri) cu ulei incolor, pentru a preveni probabil efectele umezelii.

[22] *Extrait des Monuments et Mémoires... Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XXXI, Paris, 1931; idem, *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, album și text, Paris, 1930 și 1932; despre Stănești, vezi p. 87—107, 296, 297, 299, 300, 311, 312, 316, 317, 319, 326, 329, 331, 344, 351, 355, 428. În album, vezi pl. 33—48.

[23] I. D. Ștefănescu, *Pictura „bizantină" în țările românești. Originalitatea decorurilor din Oltenia*, în *M.O.*, XIV (1962), nr. 5—6, p. 291—301; pentru Stănești, vezi p. 298—299.

rică ; unitatea de stil și factură între portretele lui Giura și ale Mogoșilor indică însă, fără nici un dubiu, aceeași mînă a zugravului din 1536.

În privința portretelor laice din naos (Tudor și Dimitra), inscripția fiind ștearsă, I. D. Ștefănescu le considera o repetare a portretelor lui Giura și al soției sale din pronaos. Menținîndu-se la aceleași concluzii eronate în privința datării monumentului și decorului (sfîrșitul secolului al XV-lea), în cea de-a doua lucrare susmenționată, autorul prezintă o analiză iconografică și o încadrare stilistică a ansamblului de la Stănești. Cunoașterea directă a unui mare număr de monumente din țară și străinătate, cunoștințele speciale asupra liturghiei ortodoxe, o informație bibliografică adusă la zi pentru epoca respectivă au determinat o justă rezolvare generală a problemelor iconografice și stilistice și observații judicioase asupra tehnicii și facturii ansamblului de la Stănești. I. D. Ștefănescu subliniază, pe bună dreptate, caracterul deosebit al acestei picturi în raport cu pictura monumentelor anterioare și ulterioare din Țara Românească, analogiile iconografice și stilul sugerînd o formație a meșterului zugrav într-o zonă culturală în care s-au îmbinat tradițiile grecești și cele sîrbești ale picturii bizantine [24].

Desigur, studiile profesorului Ștefănescu nu au avut un caracter monografic și, ca atare, nu puteau epuiza toate problemele unui ansamblu de pictură.



În ultimele decenii, în istoria artei medievale se acordă un loc din ce în ce mai însemnat studiilor care se preocupă de înțelegerea și sesizarea *conținutului* reprezentărilor, de descifrarea limbajului lor simbolic. Dacă majoritatea cercetătorilor s-au limitat la sesizarea conținutului teologic al imaginilor [25], în istoriografia românească de artă studiile de acest gen au căpătat o nouă direcție prin contribuțiile lui Sorin Ulea. Studiile dedicate picturii medievale moldovenești și, în special, acelea referitoare la pictura exterioară [26] au contribuit de fapt la introducerea unei noi metode de cercetare a fenomenului artistic medieval, întemeiată pe o gîndire materialistă, metodă de la care am pornit și noi în interpretarea unor aspecte ale picturii de la Stănești.

Într-adevăr, pentru a explica fenomenul artistic este necesar să pătrundem în sistemul de gîndire al celor care l-au creat, să intuim motivele care au stat la originea actului creator. Pentru evul mediu, acest lucru nu se poate realiza decît cunoscînd viața, relațiile, aspirațiile celor care au comandat executarea unei opere de artă.

În Orient sau Occident, cu foarte rare excepții, operele de artă aparținînd acestei epoci sînt rezultatul unor contracte-comenzi care specificau în cele mai mici detalii cum anume trebuia să se prezinte viitoarea operă [27] : formă, dimensiuni, iconografie, culori. Astfel încît artistul participa numai cu meșteșugul și talentul mai mare sau mai mic cu care era înzestrat ; el putea cel mult sugera sau propune comanditarului anumite proiecte, dar, în ultimă instanță, gustul și concepția acestuia hotărau prin selecție. De aceea, atunci cînd studiem istoric o operă de artă medievală, vom fi în primul rînd interesați de personalitatea ctitorului, pentru că el dă directivele, el stabilește cadrul în care trebuie să se desfășoare artistul și, mai ales, el știe ce anume îl îndeamnă să comande un monument sau o lucrare mai modestă, gest care nouă

[24] I. D. Ștefănescu, *La peinture . . .*, p. 100, 107.

[25] G. J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systhématique de l'art chrétien*, în *Rivista di Archeologia Cristiana*, Roma, VIII (1931), p. 53–82, unde se face și un istoric al acestei discipline.

[26] Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în *SCIA*, X (1963), nr. 1, p. 57–93 ; idem, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 348–366 și 366–370.

[27] Pentru o epocă mai recentă, a se vedea articolul lui N. Stoicescu, *Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în *M.O.*, XIX (1967), nr. 5–6, p. 408–429.

astăzi ne poate părea gratuit, dar care pentru el avea o semnificație precisă, chiar dacă plurivalentă.

Chiar atunci cînd în studiile noastre am dori să ne limităm la probleme de stil și iconografie, anumite detalii iconografice ne apar inexplicabile și ciudate și ne obligă să căutăm sensul profund al prezenței lor într-un anume ansamblu, dacă nu vrem să rămînem la suprafața lucrurilor, la o simplă descriere și catalogare a imaginilor. O astfel de împrejurare ne-a dus într-o primă fază a cercetărilor întreprinse de noi asupra picturii de la Stănești la explicarea sensului *Imnului Acatist*, zugrăvit în pronaosul bisericii. În articolul pe care l-am publicat [28], am subliniat concomitent și legătura dintre hramul bisericii și decorul pronaosului și am încercat o reconstituire a împrejurărilor în care ctitorul din 1536 — logofătul Giura — a purces la ridicarea și decorarea acestui lăcaș.

Continuarea cercetărilor ne-a permis adîncirea unor puncte de vedere, nuanțarea lor și, în ultimă instanță, o reconsiderare a ansamblului de pictură, întemeiată pe urmărirea documentară a ctitorilor și a urmașilor lor, a situării acestui ansamblu în peisajul istoric, cultural și artistic al primei jumătăți a veacului al XVI-lea, în sfera artei de tradiție bizantină din sud-estul european.

În studiul de față ne-am concentrat interesul asupra lămuririi problemelor legate de pictură fără a încerca o interpretare a monumentului de arhitectură. Am socotit însă indispensabile unele precizări referitoare la fazele de refacere a bisericii, pentru că există și o pictură mai recentă decît aceea din 1536 în relație directă cu extinderea construcției.

Ținînd seama de faptul că e nevoie de cercetarea specială a fiecărui monument pictat din secolul al XVI-lea în Țara Românească înainte de a putea face un adevărat studiu comparativ între pictura de la Stănești și pictura celorlalte biserici din veacul al XVI-lea : bolnița Bistriței (Vîlcea), biserica mănăstirii Argeșului, bolnița Coziei, Snagov, pronaosul Tismanei, Bucovăț, Căluiu și resturile de la biserica domnească din Tîrgoviște, am socotit că ar fi prematur să formulăm concluzii în această privință. Ele vor veni la capătul unei serii de studii monografice, atunci cînd vom cunoaște cît mai amănunțit nu numai pictura fiecărui monument, ci și împrejurările speciale în care a fost ctitorită.

## I. CTITORII MONUMENTULUI

În acest capitol ne vom ocupa nu numai de primii ctitori ai lăcașului, ci și de aceia care, în cursul secolului al XVI-lea și în primii ani ai celui de-al XVII-lea, pe temeiul înrudirii lor cu familia lui Giura logofătul, au moștenit monumentul și au contribuit, prin donații și construcții, la dezvoltarea sa. Punctul-limită al urmăririi activității ctitoricești va fi anul 1614/1615, cînd jupînița Maria, soția lui Ianache, marele ban al Craiovei, și fratele ei, Radu Buzescu postelnicul, închină mănăstirea Stănești Patriarhiei din Alexandria Egiptului [29].

S-ar părea că o reconsiderare a picturii de la Stănești nu ar avea nevoie de o astfel de incursiune istorică, deoarece ansamblul de pictură are o dată precisă — 1536. Totuși, înțelegerea deplină a fenomenului artistic nu se poate obține decît prin raportarea sa la condițiile istorico-sociale care l-au generat. Pe de altă parte, la Stănești există și o pictură mai tîrzie decît 1536, anume aceea din pridvorul adăugat la sfîrșitul secolului al XVI-lea, precum și portretele lui Stroe și al Simei Buzescu din pronaos.

[28] C. Dumitrescu, *art. cit.*

[29] *D.I.R.*, B., XVII, vol. II, doc. 260, p. 287—288 și doc. 340, p. 390—392.



Fig. 1. Biserica din Stănești (Vîlcea), după restaurare. Vedere dinspre sud (clișeu N. Ionescu).

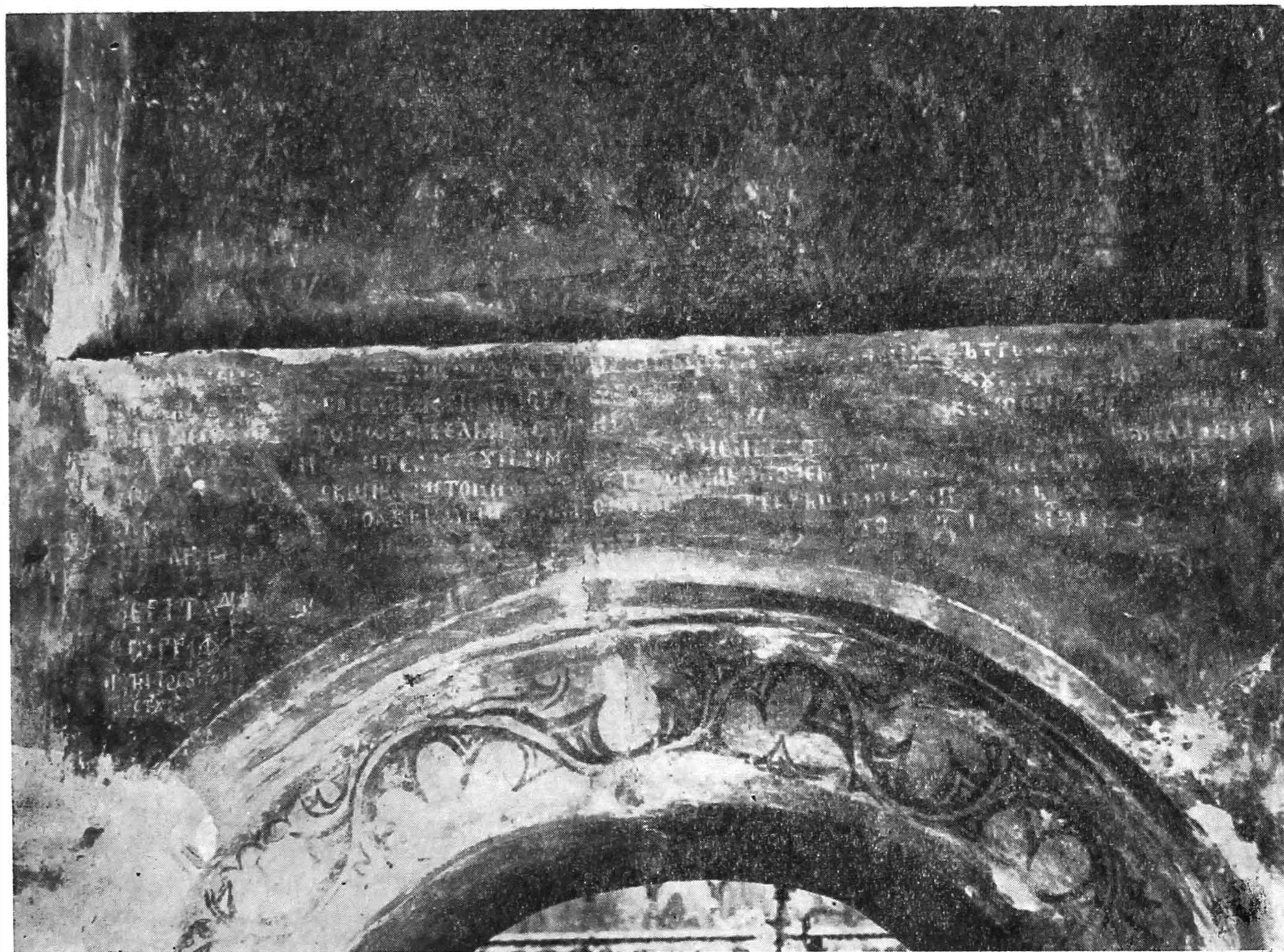


Fig. 2. Pisania bisericii din Stănești (Vîlcea); pronaos, peretele de est (clișeu N. Ionescu).

Documentul de la care vom porni cercetarea este însăși pisania zugrăvită a bisericii [30] (fig. 2). În starea lacunară de astăzi, ea ne permite totuși să înțelegem că în toamna anului **1536** s-a încheiat ultima etapă a lucrărilor — pictarea bisericii. Între terminarea definitivă a construcției și pictarea ei credem că s-a scurs un interval de timp — un an sau doi — în care biserica a slujit fără podoabă. Aici trebuie avută în vedere și necesitatea uscării zidăriei înainte de aplicarea tencuielii suport pentru pictură. Toate aceste considerente pledează pentru o interpretare mai nuanțată a pisaniei, și anume ridicarea bisericii cel mai tîrziu în **1535** și pictarea ei în **1536**. Dar pisania spune — în numele lui Giura și al soției sale Vilaia: „. . . Am vă‹zut acest. . . sfînt› loc și lăcaș (. . .) care, însă, încă de la înaintașii ‹noștri moși. . . › și părinți, jupan Mogoș ban și fiul lui, Mogoș spătar . . . -astfel și dorin‹ța› . . . cinstiți . . . ctitori. Și am

[30] Traducerea pisaniei: „‹+› Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvîrșirea Sfîntului Duh, amin. În Treime slăvit Dumnezeu, eu robul stăpînului meu Iisus Hristos, jupan Giura logofet și cu soția ‹mea›, jupanița Vilae am vă‹zut acest . . . sfînt› loc și lăcaș al preasfintei stăpînei noastre Născătoare de Dumnezeu, care însă, încă de la înaintașii ‹noștri moși . . .› și părinți, jupan Mogoș ban și fiul lui, Mogoș spătar . . . astfel și dorin‹ța› . . . cinstiți . . . ctitori. Și am început din temelie acest sfînt hram al preasfintei stăpînei noastre Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioară Maria și cu ajutorul lui Dumnezeu l-am săvîrșit și l am zugrăvit în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului ‹Io Petru voievod› în anul 7045‹1536› luna octombrie 28 zile. Cu mîna lui Di . . ., zugravul din Tîrgoviște".

Mulțumesc și pe această cale tov. C. Bălan, cercetător la Institutul de istorie, care a avut amabilitatea de a-mi pune la dispoziție traducerea pisaniei, precum și pentru alte informații.



Fig. 3. Portretul votiv : Giura logofăt, jupînița Vilaia, fiica ei Maria și copiii (de la stînga spre dreapta) : Preda, Harvat, Mogoș și fetița (Vilaia II) ; pronaos, peretele de nord (clișeu N. Ionescu).

început *din temelie* acest sfînt hram al preasfintei stăpînei noastre Născătoare de Dumnezeu (...) l-am săvîrșit și l-am zugrăvit în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului ‹Io Petru Voievod› în anul 7045‹1536› luna octombrie ‹28› zile".

Cum se împacă aceste afirmații : am văzut lăcașul care era încă din zilele părinților noștri și apoi l-am început din temelie, l-am săvîrșit și l-am zugrăvit ? Înclinăm să credem că a existat o biserică de lemn sau de zid pe același loc și ea s-a ruinat, sau, mai probabil, după o biserică de lemn din vremea lui Mogoș ban, Mogoș spătar a pus temeliile unei biserici de zid, dar n-a apucat s-o ridice. În sprijinul acestei presupuneri vine și tabloul funerar din pronaos al celor doi Mogoș, în care *ei nu poartă macheta bisericii*, așa cum ar fi fost nu numai normal, dar chiar obligatoriu în cazul în care edificiul, în forma sa din 1535—1536, era opera lor. Astfel se explică și aparenta contradicție din pisanie. Giura a ridicat într-adevăr biserica așa cum apare în macheta pe care el și Vilaia o susțin în tabloul votiv (fig. 3).

Desigur, o confirmare a acestor ipoteze nu ne-o poate aduce decît efectuarea unor săpături arheologice. Acestea ar fi cu atît mai necesare cu cît Al. Odobescu afirma, în urma pereghezei din 1860, că ,,mănăstirea Stănești <e situată> într-un mic amfiteatru de dealuri, *plin de toate părțile cu ruinele unei vechi curți boierești* <*subl. ns.*> ce se află azi cuprinsă în ogradele sătenilor din Stănești" [31]. Problema care se pune în legătură cu acest text este aceea de a ști dacă la origine biserica a aparținut curții boierești a Mogoșeștilor și a lui Giura, sau a fost încă de la început biserică de mănăstire.

Un terminus *ante quem* cert de atestare documentară a ,,mănăstirii" Stănești este donația în beneficiul ei a șase prăvălii din Craiova [32], făcută de Dobromir banul, ginerele lui Giura [33], la o dată anterioară tăierii lui de către voievodul Petru Cercel (1583—1585) [34].

Deci mănăstirea exista încă înainte de 1584. Totuși documentele publicate nu pomenesc de mănăstirea Stănești decît după această dată [35]. Există o singură mărturie, dar e o relatare tîrzie, care s-ar putea să conțină o interpretare greșită a datei unor documente sau chiar să se întemeieze pe unele documente falsificate. Este vorba de *Extractul actelor de donațiuni, cumpărături, confirmări ale privilegiilor, posesiunilor și veniturilor mănăstirilor din Oltenia* [36], redactat de administrația austriacă a Olteniei în 1731, deci la 200 de ani distanță de epoca pe care o avem în vedere, începutul secolului al XVI-lea. În acest *Extract*, redactat în latinește, se înșiră și rezumatele documentelor de înzestrare ale mănăstirii Stănești, iar printre ele aflăm : ,,Deinde habet possessionem Dranovej, secundum donationales Bassarabae Vajvodae, ab anno 7024<1516> ; Et etiam possessionem Milesti ex privilegio Vladi Vajvodae anni 7040<1532> ; Mille frustra salis minora, que habuit ex salis fondinis vi donationalium Vladi Vojvodae. . . 7040<1532>" [37].

— Satul Dranoveții îl capătă Giura în 1529 [38], în urma unui schimb de pămînturi cu Stanciul sulger ; dar abia în 1591 [39] satul e donat mănăstirii de către Stănilă postelnic și cei trei frați Buzești, iar din document nu reiese în nici un fel că ei întăresc o donație mai veche. Astfel, documentul așa-zis din 1516 este fantezist.

— Satul Milești nu știm să fie pomenit în vreun document ca aparținînd mănăstirii Stănești ; în schimb îl găsim cu certitudine aparținînd Buzeștilor în 1596, în 1608 și mai tîrziu [40].

— Cît despre sarea donată mănăstirii, aici găsim o confirmare, e drept neprecisă : în 1590, Mihnea Turcitul dă mănăstirii Stănești 12 găleți (de grîu), 4 burdufuri (de brînză) și 4 care de sare, spunînd textual : ,,Și am văzut domnia-mea *și cărțile altor domni bătrîni* <*subl. ns.*> că au dat și au miluit domnia lor această . . . mănăstire . . . cu acest obroc mai sus scris" [41]. Întrebarea e cît de ,,bătrîni" erau acei domni la care se referă Mihnea. Ei încep

[31] Al. Odobescu, *Anticuitățile județului Romanați*, București, 1878, p. 130.

[32] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 72, p. 63.

[33] Ipoteza că Dobromir a fost ginerele lui Giura ne aparține și se sprijină pe cercetările genealogice pe care le-am făcut cu ocazia întocmirii arborelui genealogic publicat în articolul *Anumite aspecte* . . ., p. 215. Vilaia, soția lui Dobromir, ar putea să fie fiica lui Giura și a Vilaiei, prezentă în tabloul votiv de la Stănești, — fetița care în 1536 avea 4—5 ani. Aceasta ar explica mai firesc donația lui Dobromir către mănăstirea Stănești, ctitoria socrilor săi.

[34] D. Bălașa, *Dobromir marele ban al Craiovei*, în *M.O.*, XII (1960), nr. 1—2, p. 24—41. Nu sîntem de acord cu părerea autorului (p. 33) în privința soției lui Dobromir, care ar fi ,,fiica lui Manea și a jupîniței Tomana", deoarece documentul inedit invocat este fragmentar citat și neconcludent.

[35] Primul document referitor la mănăstirea Stănești este din ianuarie 1588 sau 1589 (*D.I.R.*, B., XVI, vol. V, doc. 357, p. 341).

[36] N. Dobrescu, *Istoria bisericii române din Oltenia* . . ., p. 231.

[37] *Ibidem*, p. 259. Traducere : ,,Apoi are în stăpînire <satul> Dranoveți, în baza donației lui Basarab Voievod din anul 7024 <1516> ; Și încă are în stăpînire <satul> Milești prin privilegiul <dat de> Vlad Voievod în anul 7040 <1532> ; 1000 de bulgări mici pe care i-a avut din ocne în baza donației lui Vlad Voievod din anul 7040 <1532>".

[38] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 66, p. 67.

[39] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 14, p. 11 ; doc. 71, p. 62—63.

[40] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 320, p. 305 ; *ibidem*, XVII, vol. I, doc. 286, p. 312.

[41] *D.I.R.*, B., XVI, vol. V, doc. 491, p. 474—475.

într-adevăr cu Vlad Înecatul (1530—1532) sau abia cu unul din domnii mai apropiați în timp de Mihnea: Mircea Ciobanul, Pătrașcu cel Bun, Petru cel Tînăr? Ni se pare totuși mai verosimil ca, atîta vreme cît familia boierească a Mogoșilor și a lui Giura era în plină ascensiune, ca să fi avut nevoie de o biserică de curte, de o capelă mai mult decît de o mănăstire. Fără a constitui o dovadă peremptorie, în sprijinul acestei ipoteze ar pleda următorul fapt: în 1537, atunci cînd biserica era deplin terminată, Giura face o danie mănăstirii Govora, înzestrînd-o, pentru „veșnica lui pomenire și înscrierea numelui în pomelnic", cu ocina Rediul lui Florea [42]. Și el repetă de fapt gestul lui Manea, fiul lui Mogoș (spătarul?) care în 1517 dăduse o familie de țigani aceleiași mănăstiri, „pentru sufletul tatălui său" [43]. Deci, pentru a fi pomeniți, atît Mogoș, cît și Giura au nevoie să facă danii către o mănăstire. Ni s-ar părea firesc, în acest caz, ca daniile să fie îndreptate către propria lor mănăstire de la Stănești — dacă ea ar avea acest statut—, și nu Govorei. În lumina acestor acte de donație adresate altei mănăstiri decît Stănești și amintindu-ne de observațiile lui Alexandru Odobescu în legătură cu „ruinele unei curți boierești" [44] în apropierea bisericii, credem că nu poate fi vorba de *mănăstire* la Stănești nici înainte de Giura, nici în timpul vieții sale, ci mai curînd de un schit slujit de unul sau doi călugări. Dar, după participarea la complotul lui Șerban banul din 1539, o dată cu fuga dincolo de Dunăre și moartea lui Giura (1539—1543) [45], începe și declinul familiei sale. Averile lui sînt confiscate de Radu Paisie [46], și abia după mazilirea acestuia, în 1545, fiul cel mai mic al lui Giura — Preda postelnicul — e repus în drepturile de moștenire [47], iar despre ceilalți doi fii, Mogoș și Harvat, nu știm nimic cert [48].

În această perioadă de restriște pentru familia ctitorului am fi înclinați — mai mult intuitiv, e drept — să situăm transformarea lăcașului de la Stănești în așezămînt mănăstiresc deplin constituit, și anume între 1540 și 1545.

Să încercăm acum să urmărim în succesiunea cui a rămas partea de moștenire care cuprindea și mănăstirea Stănești.

Moșia Stănești (o parte din satul cu acest nume) aparținuse, probabil, lui Mogoș ban [49], apoi lui Mogoș spătar, tatăl Vilaiei, și, în sfîrșit, ajunge în stăpînirea lui Giura, ca zestre a soției sale. Vilaia fiind proprietara de drept, s-ar putea ca Stăneștii să nu fi fost confiscați la moartea lui Giura; poate chiar în aceste împrejurări s-a hotărît și transformarea bisericii în așezămînt mănăstiresc, ca modalitate de a salva o parte din moșie [50] și ca gest pios al unei văduve aflate în restriște.

Preda postelnic, *cel mai mic* [51] dintre băieții lui Giura, se află îngropat în pronaosul bisericii de la Stănești alături de mormîntul unei femei al cărei nume e incert, dar care devenise călugăriță [52]. (S-ar putea ca „monahia" să fie chiar Vilaia (mama), totuși piatra călugăriței, mai spre interiorul pronaosului, indică așezarea ei la o dată ulterioară morții lui Preda, ceea ce e mai greu de

[42] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 229, p. 233.

[43] *D.I.R.*, B., XVI, vol. I, doc. 129, p. 129. Dacă acceptăm propunerea lui Dan Pleșia (*Contribuții...*, p. 408) că acest Manea era fiul lui Mogoș spătar de la Stănești.

[44] Al. Odobescu, *op. cit.*, în loc. cit.

[45] Dan Pleșia, *art. cit.*, și C. Dumitrescu, *Anumite aspecte...*, p. 215—216.

[46] Șt. Nicolaescu, *Domnia lui Radu Vodă Paisie...*, p. 15, document (în posesia autorului) din 15 iunie 1543.

[47] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 343, p. 333.

[48] Un Harvat mare stolnic apare în divanele din 1576—1582; a se vedea *Lista dregătorilor din sfatul domnesc al Țării Românești în secolele XV—XVI*, în *Studii și materiale de istorie medie*, IV (1960), p. 577.

[49] *D.I.R.*, B., XVI, vol. I, doc. 10, p. 17—18; s-ar putea ca acel Mogoș pomenit în document să fie Mogoș ban.

[50] În legătură cu această problemă, a se vedea Gh. Cronț, *Dreptul de ctitorie în Țara Românească. Constituirea și natura juridică a fundațiilor din evul mediu*, în *Studii și materiale de istorie medie*, IV (1960), p. 77—116, în special p. 110.

[51] În tabloul votiv de la Stănești, Preda este cel mai mic ca înălțime între băieți.

[52] A se vedea Al. Odobescu, *Monastirile închinate...*, III, în *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 207, care citea: „... monahia Mariana", nume neverosimil; și N. Iorga, în *Inscripții...*, I, p. 171, care descifra: „... monahia Va...ot".

crezut în cazul mamei sale[53]). Mormîntul lui Preda din biserică ne îndeamnă să credem că el a fost și moștenitorul Stăneștilor.

În ultimele două decenii ale veacului al XVI-lea, moștenitorii domeniului pe care se afla mănăstirea ajung să fie doi frați : Dumitru ban și Stănilă postelnic și sulger. Dumitru moare în 1582[54] și e îngropat de către fratele său în pridvorul bisericii. Din inscripția pietrei de mormînt aflăm că tatăl acestor frați era Pîrvu postelnic, iar mama jupînița Dumitrana[55]. Nu există nici o îndoială în privința faptului că Dumitru și Stănilă sînt protectorii legali ai mănăstirii : un document din 5 octombrie 1597[56] spune clar că mănăstirea Stănești „a fost de moștenire lui Stănilă fost mare sulger". Întrebarea firească, pe care și-au pus-o și alții[57], este : pe ce temei de înrudire cu ctitorii ajung acești frați să stăpînească mănăstirea ? În mod normal, dacă Preda, fiul lui Giura, ar fi avut descendenți, acestora le-ar fi revenit mănăstirea. Dar este evident că Preda n-a avut copii și a lăsat averea și mănăstirea unor rude apropiate. Încercînd reconstituirea arborelui genealogic al familiilor care au ctitorit și stăpînit mănăstirea Stănești și pornind de la inscripția pietrei de mormînt a lui Dumitru ban, am căutat în documente pe acel Pîrvu postelnic care ar putea să fie tatăl lui Stănilă și Dumitru. Ținînd seama de generație și de epocă și cunoscînd din cercetări anterioare[58] că soția lui Giura — Vilaia — era rudă cu familia lui Tudor logofăt din Drăgoești, am ajuns la concluzia, cercetînd documentele, că Pîrvu postelnic, tatăl celor doi frați, este unul din fiii lui Tudor logofăt din Drăgoești[59]. El e pomenit în documente pînă în 1550[60]. O dată stabilită legătura de rudenie[61], calitatea de moștenitori ai mănăstirii de care se bucură Dumitru și apoi numai Stănilă ne apare cît se poate de firească. O dovadă în plus pentru faptul că Preda postelnic a lăsat nepoților săi de al doilea averile sale și mănăstirea se află tot în documentul amintit mai sus[62], prin care Stănilă înzestrează mănăstirea Stănești, între altele, și cu satul Gura Dîlgei, pentru care avem mărturii sigure că a aparținut lui Giura și apoi fiului său Preda[63].

Dar nici Dumitru, nici Stănilă n-au avut copii[64], și pentru ca succesiunea și grija mănăstirii să fie asigurate, Stănilă se asociază în opera de înzestrare a lăcașului cu frații Buzești[65]. Buzeștii erau și ei rude atît cu familia ctitorilor, cît și cu descendenții Drăgoeștilor[66]. Așa se explică de ce în 1591 Stănilă, împreună cu Radu, Stroe și Preda Buzescu, înzestrează mănăstirea cu satul Dranoveți. După moartea lui Stănilă (1597 ?)[67] pînă în 1614—1615, cînd Maria băneasa și fratele ei Radu Buzescu — copiii lui Radu clucerul Buzescu — vor închina mănăstirea Stănești Patriarhiei din Alexandria[68], familia Buzeștilor se va îngriji de lucrări, reparații și donații, intrînd astfel în categoria ctitorilor mănăstirii.

[53] Mormîntul în dreptul tabloului votiv indică, fără nici o îndoială, că el aparține uneia din femeile zugrăvite în tablou. Despre Maria — fiica din prima căsătorie a Vilaiei — știm că e îngropată în biserica de la Cepturoaia (cf. inscripția Al. Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Tg.-Jiu, 1904, p. 290); nu rămîne deci decît Vilaia — mama copiilor — și Vilaia II, fiica cea mică. Oricare din ele putea lua în călugărie numele de Varvara, care s-ar potrivi astfel cu citirea lui Iorga : „Va...".

[54] Este primul soț al doamnei Stanca, soția lui Mihai Viteazul; în 1594, Stănilă apare singur într-un proces de moștenire, început cu ani în urmă, care-l privea și pe Dumitru ; a se vedea *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 123, p. 109—110, și D. Pleșia, *Contribuții ...*, p. 415.

[55] Traducere nouă inedită de C. Bălan și H. Chirca.

[56] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 310, p. 293.

[57] D. Pleșia, *art. cit.*, p. 415—416.

[58] C. Dumitrescu, *Anumite aspecte ...*, p. 214—215.

[59] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 340, p. 331 ; doc. 386, p. 368—369, și doc. 409, p. 386—387.

[60] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 425, p. 400.

[61] A se vedea arborele genealogic. Mulțumesc domnului Em. Hagi-Mosco pentru materialul inedit pus la dispoziție.

[62] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 123, p. 109—110.

[63] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 343, p. 333.

[64] *D.I.R.*, B., XVI, vol. V, doc. 64, p. 61—62 ; „... Iar apoi Dumitru ban și Stănilă postelnic, ei fii din trupul lor n-au făcut, nici alți frați dinspre tatăl lor n-au avut, afară de Neagoe și Moisi, veri primari...".

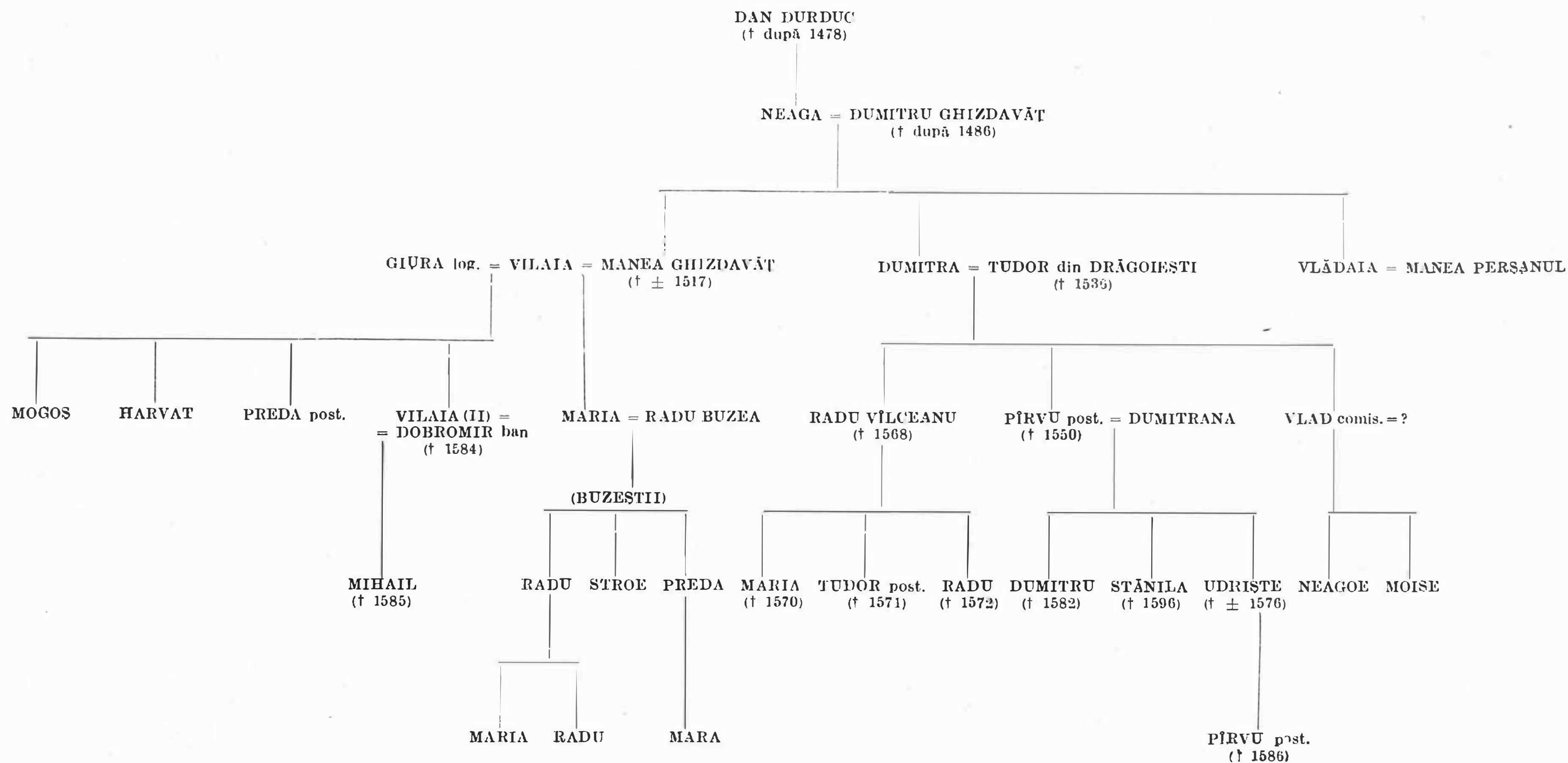
[65] *D.I.R.*, B., VI, doc. 14, p. 11.

[66] A se vedea schema genealogică.

[67] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 310, p. 293. În document e pomenit Stănilă „fost mare sulger", iar după această dată — 5 octombrie 1597 — Stănilă nu mai apare în documente.

[68] *D.I.R.*, B., XVII, vol. II, doc. 260, p. 287—288 ; doc. 340, p. 390—392 și doc. 341, p. 392—393.

# SCHEMA GENEALOGICĂ



Cunoscînd acum succesiunea moştenitorilor mănăstirii, vom încerca să stabilim cu ce anume şi cînd au contribuit ei la mărirea şi înfrumuseţarea lăcaşului[69] (fără a ne ocupa de daniile de sate, de ţigani etc.). În această problemă ne vor ajuta şi concluziile cercetătorului Emil Lăzărescu referitoare la mănăstirea Căluiu, ctitoria mai veche a familiei Buzeştilor.

Aşa cum arată astăzi, monumentul de arhitectură de la Stăneşti (fig. 1) este opera restaurării din 1937[70], care a înlăturat unele modificări survenite în decursul timpului, păstrînd în schimb altele. Ideea care a stat la baza restaurării a fost restituirea cît mai fidelă a bisericii, aşa cum arăta în 1536, dar păstrîndu-se din adăugirile ulterioare acele părţi care nu dăunau acestui nucleu iniţial. Astfel, s-au păstrat pridvorul adăugat şi galeriile cu coloane care unesc absidele laterale cu încăperea pridvorului, ceva mai lată decît pronaosul, în vreme ce supraînălţarea acoperişului bisericii şi a turlei, realizată o dată cu extinderea în lungime a monumentului — pentru a-i armoniza noile proporţii — a fost înlăturată. Cele două faze de construcţie sînt imediat sesizate de privitor, edificiul din 1536 fiind din cărămidă aparentă — aşa cum era şi pe vremea lui Giura —, iar partea adăugată e tencuită, aşa cum era toată biserica în forma ei ulterioară.

Dar în ce scop s-a făcut adăugirea pridvorului? Biserica lui Giura era mică, iar acum, cînd ea nu mai era o simplă capelă de familie, ci o biserică de mănăstire, numărul celor care slujeau şi al celor care asistau crescuse simţitor. În acelaşi timp, mormintele ctitorilor din pronaos riscau să fie prea mult călcate în picioare. Aşa s-ar explica de ce Dumitru ban († 1582) nu va fi îngropat în pronaos, cu toate că loc de mormînt era încă destul. Lespedea funerară va fi pusă de fratele său Stănilă în colţul de sud-vest al pridvorului. Asta ar însemna fie că la 1582 pridvorul era deja construit sau în curs de construcţie, fie că oasele lui Dumitru au fost reînhumate în pridvor la cîţiva ani după moarte.

Cercetătorul Em. Lăzărescu, interpretînd un document din 1588—1589[71], prin care Mihnea voievod judeca plîngerea egumenului Onufrie al mănăstirii Stăneşti pentru fuga unui ţigan, socoteşte că, dacă boierii stăpîni ai mănăstirii s-ar fi aflat atunci în ţară, ei ar fi vegheat la bunăstarea mănăstirii şi la integritatea avutului ei. Argumentul e judicios, totuşi avem temeinice motive să susţinem că Dumitru şi Stănilă se aflau în ţară în vremea domniilor lui Mihnea Turcitul şi nu erau pribegi. Documentele îi arată judecîndu-se pentru diverse pricini şi obţinînd cîştig de cauză[72]. Ca atare, ei puteau foarte bine să înceapă construcţia pridvorului în intervalul 1580—1582, astfel încît la moartea lui Dumitru partea adăugată să fi fost terminată. Dar trebuie să avem în vedere şi alt fapt. Se ştie din relatarea lui Paul de Alep[73] că la Stăneşti şi la Căluiu au lucrat aceiaşi meşteri „nemţi'', evident saşi din Transilvania. Într-adevăr, aşa cum arată Em. Lăzărescu, atît sistemul de boltire al pridvoarelor de la Stăneşti şi Căluiu — bolţi cu penetraţii susţinute de console —, cît şi falsele portice laterale sînt elemente împrumutate din arhitectura transilvăneană. Acelaşi autor socoteşte că aducerea unei echipe de meşteri transilvăneni s-a datorat fraţilor Buzeşti, pribegi multă vreme în Transilvania[74].

Unitatea de stil între noul aspect al bisericii cu pridvorul adăugat, cu cornişele şi turla supraînălţate (fig. 4), şi turnul-clopotniţă al incintei (cunoscut din acuarela lui Trenck din 1860)[75] ne îndeamnă să presupunem că aceiaşi meşteri au lucrat atît la extinderea şi supraînălţarea bisericii, cît şi la incinta mănăstirii cu chiliile dispuse pe laturile interioare ale patrulaterului, şi la turnul-

[69] Emil Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Căluiu* ..., în *Pagini* ..., I, p. 325—350.

[70] Restaurare efectuată sub conducerea arhitectului Horia Teodoru.

[71] Em. Lăzărescu, *art. cit.*, p. 345; *D.I.R.*, B., XVI, vol. V, doc. 357, p. 341.

[72] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 123, p. 109—110, în care se face istoricul procesului început în vremea lui Alexandru Voievod (1568—1577) şi continuat în vremea celor două domnii ale lui Mihnea Turcitul.

[73] Paul de Alep, *The Travels of Macarius Patriarch of Antioch*, traducerea F. C. Belfour, Londra, 1836, vol. II, p. 371—373.

[74] Em. Lăzărescu, *art. cit.*, p. 343.

[75] Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Stampe DR. III, 4260, 4261.

clopotniță, care marca intrarea în incintă. Pe vremea cînd Al. Odobescu vizita Stăneștii, turnul-clopotniță se mai păstra și avea o pisanie. Iată ce relatează Odobescu: ,,Pe fața exterioară a turnului deasupra bolții acum astupate, unde a fost poarta de intrare, se vede o piatră de vreo 75 cm înaltă și vreo 60 lată, pe care e săpat în mod foarte gros, sus un cap de înger cu aripi și dedesubt o inscripție în 4 rînduri <...> n-am putut desluși lămurit nimic mai mult <...> decît această dată ce se află pe rîndul cel mai de jos: ЗРД (7104 = 1596)''[76].

Chiar dacă Odobescu n-a reușit să deslușească pisania, în privința datei pe care o citește el nu are ezitări. Anul 1596 este deci data terminării construcțiilor incintei. Amintindu-ne că în 1591 Stănilă și frații Buzești încep să înzestreze mănăstirea, înclinăm să credem că tot la această dată au început și lucrările de extindere a bisericii, continuate în decurs de cinci ani cu ridicarea noilor chilii și a turnului-clopotniță. Anul 1596 se potrivește bine cu documentul din octombrie 1597 [77], prin care Mihai Viteazul confirmă dania de sate și țigani pe care Stănilă o făcuse în anii 1596—1597 mănăstirii Stănești, înzestrare menită să asigure bunăstarea slujitorilor lăcașului acum, cînd el avea toate cele necesare desfășurării în bune condiții a vieții monastice. Bănuim că acest act de donație reprezintă de fapt testamentul lui Stănilă, întrucît după 1597 el nu mai apare în documente.

Pare foarte probabil ca la lucrări arhitectonice de o asemenea amploare să fi contribuit bănește în mare măsură, alături de Stănilă, frații Buzești, care — așa cum am arătat — rămîneau moștenitorii dreptului de ctitor la mănăstire. Dar dacă întreaga familie a Buzeștilor se va socoti ctitoră la mănăstirea Stănești și va face în continuare danii de odoare, sate și țigani, *satul* Stănești, în vatra căruia se afla mănăstirea, va ajunge în stăpînirea lui Stroe Buzescu și, după moartea lui, a stolnicesei Sima, soția sa [78]. Stabilindu-se probabil în casele boierești din acest sat, ei vor fi și cei mai aproape de mănăstire. Fapt este că mormintele lui Stroe și al Simei se află în pronaosul bisericii Stănești. Stroe murind în lupta de la Teișani în 1602, Sima se va îngriji să-i

[76] Al. Odobescu, *Monastirile închinate* ..., III, in *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 206.

[77] *D.I.R.*, B., XVI, vol. VI, doc. 310, p. 293.

[78] *D.I.R.*, B., XVII, vol. III, doc. 54, p. 60—61.

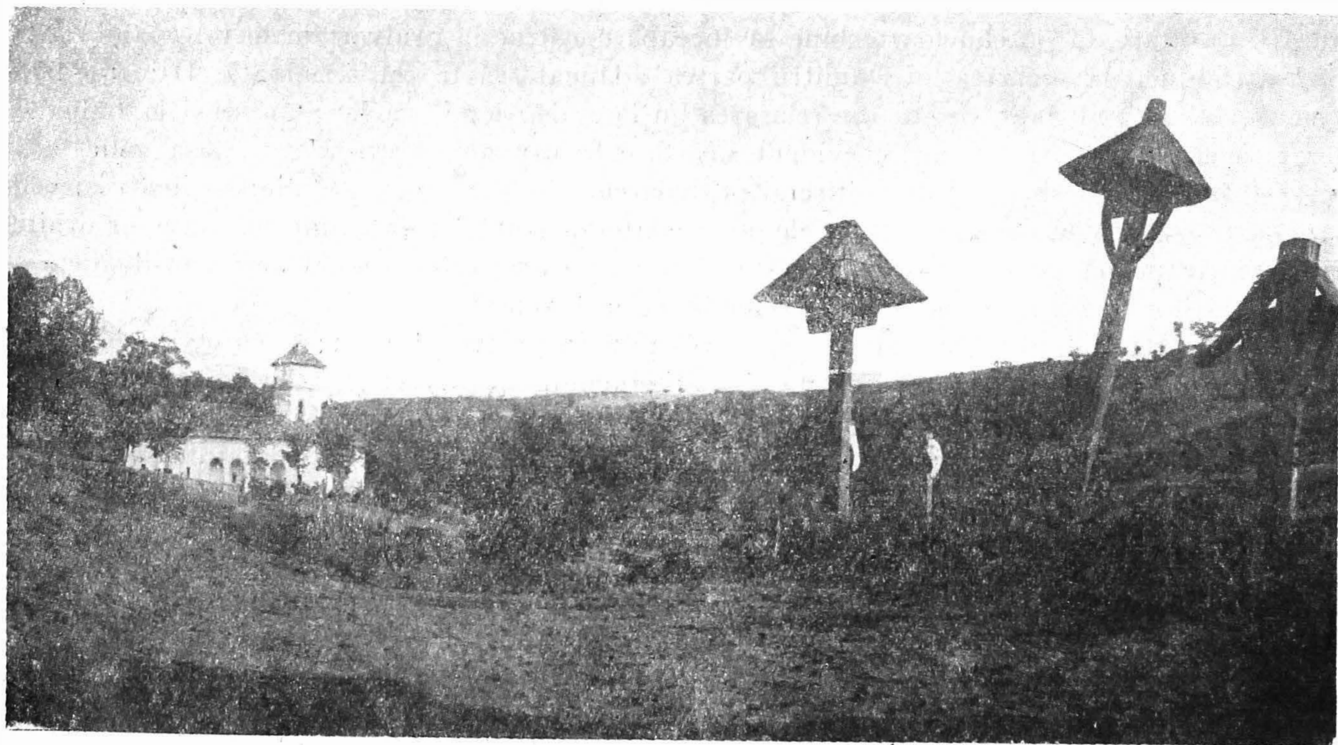


Fig. 4. Biserica din Stănești (Vîlcea) înainte de restaurare (clișeu C.M.I.).

pună o frumoasă lespede funerară, a cărei lungă inscripție [79] e încheiată cu un basorelief reprezentînd scena luptei dintre Stroe și nepotul hanului tătar. La sfîrșitul inscripției, Sima nu uită să spună că dorește să fie îngropată alături de soțul ei. Tot ea, desigur, aduce și un zugrav, care pictează portretele celor doi soți deasupra mormîntului lui Stroe (în partea de sud-est a peretelui de sud al pronaosului). Ne întrebăm dacă nu cumva *Judecata de apoi*, pictată pe peretele de est al pridvorului adăugat, este rezultatul unei inițiative din partea lui Stroe sau a Simei. Pictura poate fi însă mai veche, din vremea lui Stănilă, imediat după adăugarea pridvorului. Oricum, limitele cronologice în care se încadrează nu sînt prea depărtate : 1591—1605. Nu putem decît să regretăm că pisania acestei picturi — de fapt a pridvorului — s-a șters cu desăvîrșire.

S-ar părea că, după lucrările de amploare (1591—1596), efectuate cu meșteri transilvăneni, ajutați, desigur, și de meșteri locali, nu mai era nimic de făcut la mănăstirea Stănești. Și totuși testamentul lui Radu Buzescu clucerul, din 10 ianuarie 1610 [80], conține următorul codicil : ,,. . . După aceea, iar dau la mănăstirea di la Stănești și la mănăstirea di la Dobroșa, 1000 galbeni, iar să lucreze *lucrurile ce sînt neisprăvite* <*subl. ns.*> și să dreagă ce le va trebui''. Înțelegem de aici că existau lucrări în curs la Stănești în 1610. Care anume, nu mai putem ști.

Cu Radu clucerul se stinge ultimul dintre frații Buzești. Acum mănăstirea rămîne copiilor săi, jupînița Maria marea băneasă și Radu postelnicul. La numai patru ani de la moartea tatălui lor — în 1614 [81] — ei se hotărăsc să închine Stăneștii Patriarhiei din Alexandria, specificînd însă că reprezentanții acestei patriarhii nu au dreptul să ridice nimic din averea mănăstirii, nici odoare, nici scule, nici vite, ci numai ceea ce prisosește din veniturile anuale. În schimb, vor avea îndatorirea de a se îngriji de buna administrare a averilor mănăstirii. Actul de danie e confirmat de voievodul Radu Mihnea (în două rînduri) și de mitropolitul Luca al Ungro-Vlahiei (vezi nota 29).

Cît de nefastă a fost pentru prosperitatea mănăstirii această închinare ne-o spune, la numai cîteva decenii, Paul de Alep. Trecînd în 1657 și pe la Stănești, el notează : ,,<. . .>dar întreaga așezare <mănăstirească> este acum pustiită (*desolate*), deoarece proprietarii ei, la scurt timp după ce au ridicat-o, au închinat-o lui Nichifor, patriarhul Alexandriei, după a cărui moarte nimeni n-a mai luat-o în seamă'' [82].

## II. PROGRAMUL ICONOGRAFIC

Programul iconografic sau modul de repartiție al ciclurilor iconografice și al scenelor independente pe suprafața bolților și pereților unei biserici urmează, după cum se știe, anumite reguli în funcție de simbolismul arhitectonic al edificiului religios și de simbolismul liturgic. Aceste norme nu constituie însă decît ,,un îndreptar'' ; ele nu prescriu cu obligativitate decît în rare cazuri zugrăvirea unei anumite reprezentări într-un anumit loc, ci permit — datorită vastului repertoriu iconografic — opțiunea decoratorului pentru reprezentarea sinonimă pe care el o socotește drept cea mai adecvată spațiului de care dispune sau nuanței pe care dorește să o sublinieze în cuprinsul unei anumite idei.

În cadrul unui program iconografic, se pot distinge două părți [83] : prima, cu un caracter mai stabil, se leagă de acele zone ale edificiului religios care, în simbolistica liturgică și arhitec-

[79] Inscripția e publicată de mai multe ori ; a se vedea N. Iorga, *Inscripții*, I, p. 169—170.

[80] *D.I.R.*, B., XVII, vol. I, doc. 377, p. 424—426.

[81] A se vedea nota 29.

[82] Paul de Alep, *op. cit.*, p. 373. Evident, că pentru Paul de Alep, proprietarii care ,,au ridicat'' mănăstirea sînt Buzeștii.

[83] Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 31.

tonică, sînt socotite drept principale și indispensabile (absida altarului, cupola sau bolțile și naosul) ; a doua parte a programelor are un caracter mai labil, mai supus variațiilor și privește spațiile socotite auxiliare în arhitectura bisericii (încăperile anexe altarului, navele laterale, acolo unde planul e de tip bazilical, narthexul, exonartexul, tribunele, capelele anexe etc.) [84].

Numeroasele lucrări care se ocupă în mod special sau în subsidiar de problema sensului simbolic al edificiului de cult creștin, sau acelea consacrate programelor iconografice în general sau ale anumitor părți ale bisericii, fac inutilă o expunere amplă în acest sens [85].

Biserica Stănești este de tip triconc, cu un plan și o structură asemănătoare celei a Coziei (fig. 5—7). Dimensiunile reduse ale monumentului — altfel bine proporționat — determină și o restrînsă suprafață interioară a pereților, deci limitarea ciclurilor decorative. Dar restrîngerea decorului unei biserici nu înseamnă o sărăcire, ci de multe ori o esențializare. În asemenea cazuri vor fi lăsate la o parte ciclurile decorative ,,secundare''. Tocmai acest lucru îl constatăm la Stănești [86]. Nu ne vom opri în amănunt asupra repartiției icnografice din turlă, altar și naos, întrucît schema întocmită de I. D. Ștefănescu [87] este clară și suficientă ; ne vom mărgini doar la cîteva remarci de ordin general. În schimb, vom insista asupra programului icnografic al pronaosului, care ridică unele probleme.

Logica dogmatică a distribuirii imaginilor este urmărită constant de către zugrav, și acest lucru permite citirea cu ușurință a programului și sesizarea anumitor accente. Succesiunea ierarhică din turlă : *Pantocrator*, serafimi, arhangheli, profeți, evangheliști, încheiată de patru imagini simbolice și istorice ale lui Iisus (*Înger al marelui sfat* — fig. 9, *Hetimasia*, *Mandylion*, *Keramion* — fig. 8), își află o corespondență pe arcul dublou și pilaștrii de la est ce alcătuiesc ,,poarta'' altarului. Aici succesiunea de la sfera divină (*Treimea*) către sfera umană (profeți, melozi — fig. 10, 11) se face în funcție de mărturia sau lauda pe care aceste personaje o aduc misterului întrupării, ilustrat prin imaginea Fecioarei orante cu pruncul din conca altarului. Așa cum au remarcat A. Grabar [88] și S. Dufrenne [89], referindu-se la reprezentarea orantei de la Stănești, simbolul întrupării este ,,explicat'' aici mai clar decît oriunde prin inscripția însoțitoare м͠р ѳ͠ѵ въплъщенїє = ,,Maica Domnului a Întrupării'', precum și prin *Imnul Axion* ce formează chenar sub concă.

Temelor cu caracter euharistic (*Împărtășania apostolilor*, *Melismos*) și simbolic (*Iisus în mormînt*, *Viziunea sf. Petru din Alexandria*—fig. 14, *Somnul lui Iisus*—fig. 15), decor firesc al altarului, li se alătură, pe arcul mare de est, primele patru scene din ciclul Sărbătorilor, care sînt de fapt și primele manifestări ale întrupării. Trecerea în naos se face prin continuarea acestui ciclu, dar ceea ce trebuie relevat este opțiunea zugravului pentru un ciclu complex în care să figureze

[84] În legătură cu programul iconografic al încăperilor anexe, a se vedea lucrarea dedicată acestui subiect : Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969.

[85] În afară de lucrările recente, citate în notele de mai sus, a se vedea : G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, p. 25—28 ; A. Grabar, *Martyrium*, I și II, Paris, 1943 și 1946 ; idem, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age*, vol. I, Paris, 1968, p. 469—496 ; idem, *L'Iconoclasme byzantin* (Dossier archéologique), Paris, 1957, p. 234—241 ; R. Krautheimer, *Iconography of medieval architecture*, în *Journal of the Warburg & Courtlauld Institute*, Londra, V (1942), p. 1—34 ; Gervase Mathew, *Byzantine Aesthetics*, Londra, 1963, p. 105—107 ; S. Dufrenne, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în *L'Art byzantin du XIII^e siècle* (Symposium de Sopočani, 1965), Belgrad, 1967, p. 35—46 ; A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au XI^e siècle, et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, în *Cahiers archéologiques*, II (1947), p. 41—67 ; A. Dupont-Sommer, *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse*, în *Cahiers archéologiques*, II (1947), p. 29—39 ; J. H. Jenkins și C. A. Mango, *The date and significance of the tenth Homily of Photius*, în *Dumbarton Oaks Papers*, IX—X (1956), p. 125—140.

[86] Fiecare din temele iconografice poate fi urmărită în amănunt și cu trimiteri în ,,Anexa'' lucrării.

[87] I. D. Stefănescu, *La peinture ...*, p. 98—102.

[88] A. Grabar, *L'iconoclasme ...*, p. 255.

[89] S. Dufrenne, *Les programmes ... de Mistra*, p. 51.

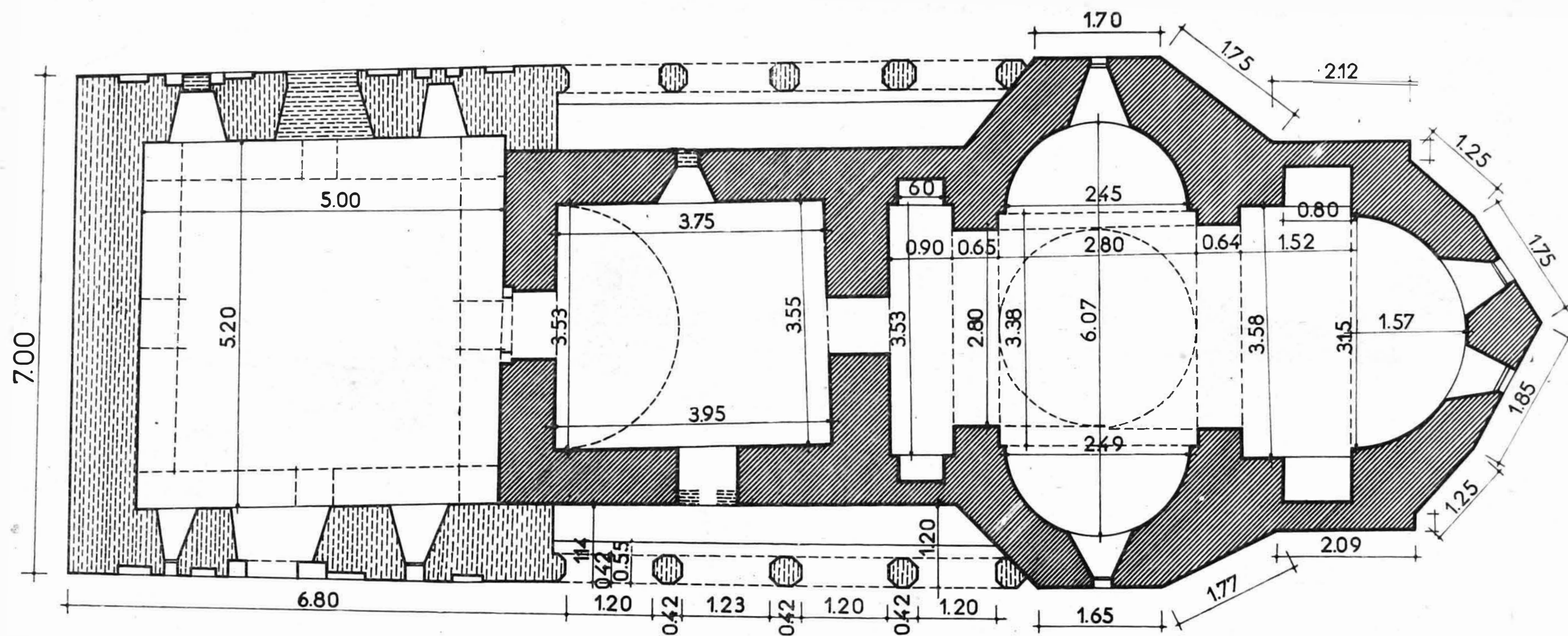



Fig. 5. Planul bisericii din Stănești (Vîlcea) (după Ghika-Budești).

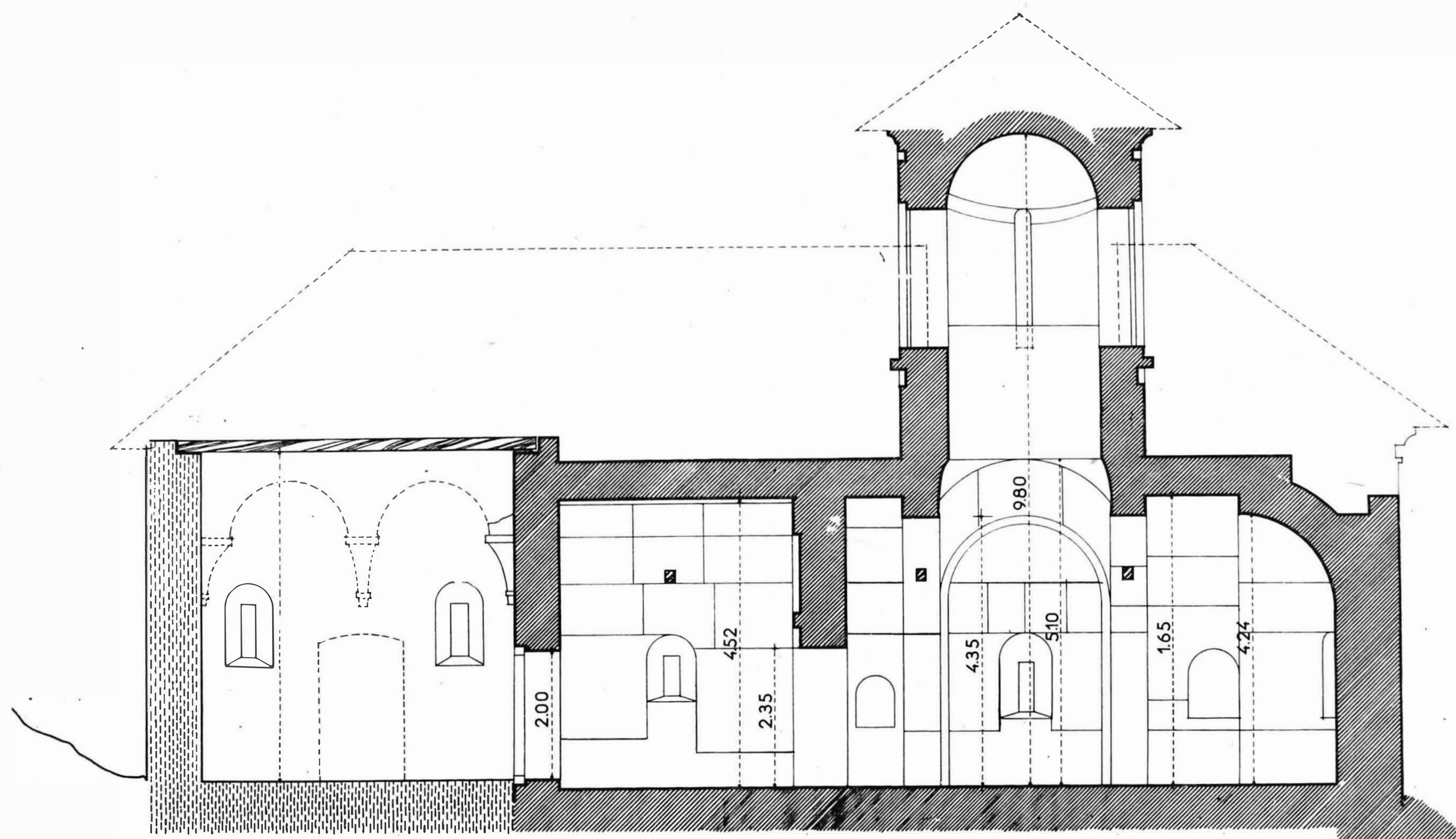



Fig. 6. Biserica din Stănești (Vîlcea), secțiune longitudinală (după Ghica-Budești). Jumătatea de nord cu localizarea scenelor.

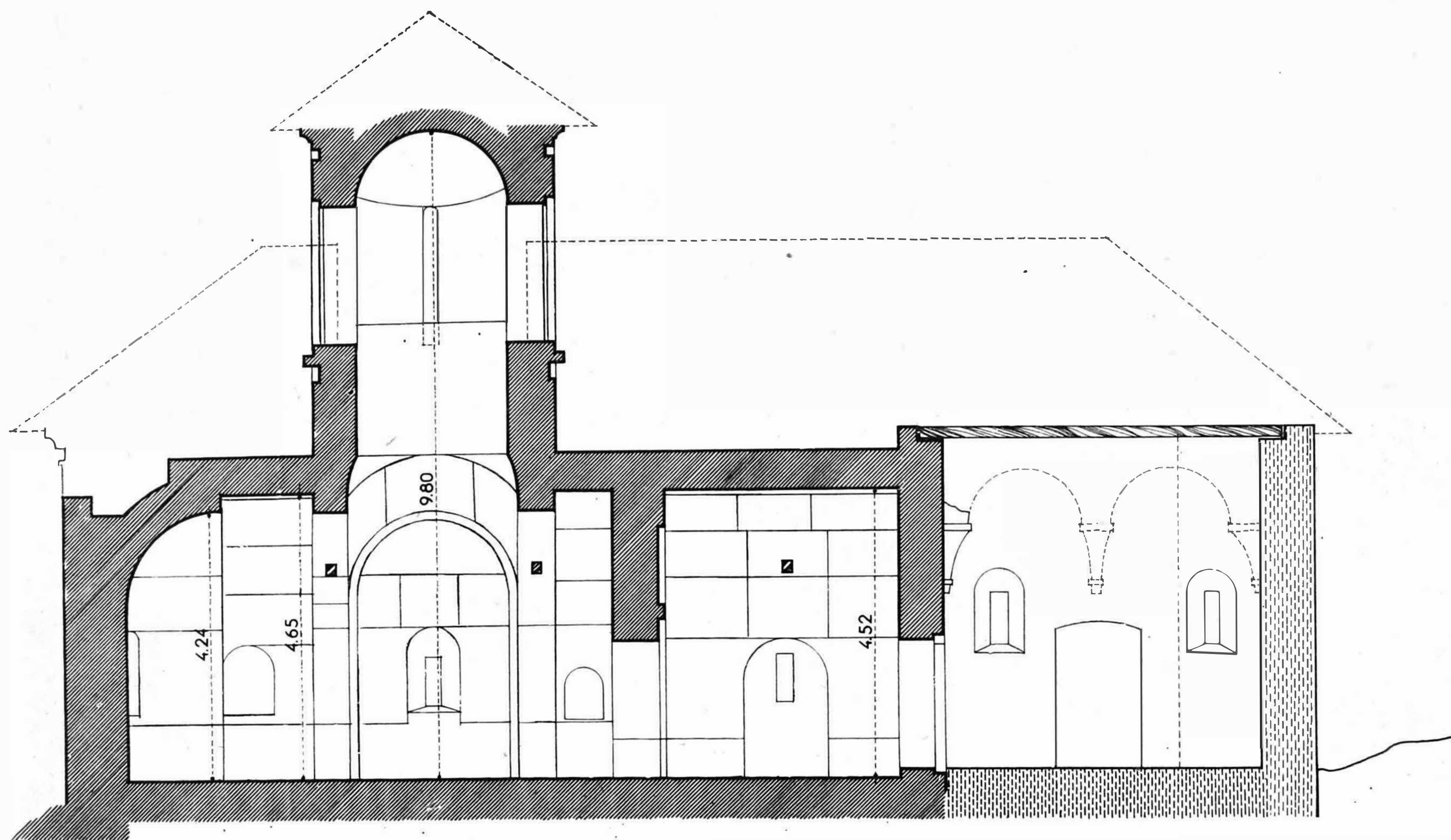



Fig. 7. Biserica din Stănești (Vîlcea), secțiune longitudinală (după Ghica-Budești). Jumătatea de sud cu localizarea scenelor

Fig. 8. *Keramion* (Sfînta cărămidă) ; spațiul dintre pandantivi (clișeu N. Ionescu).

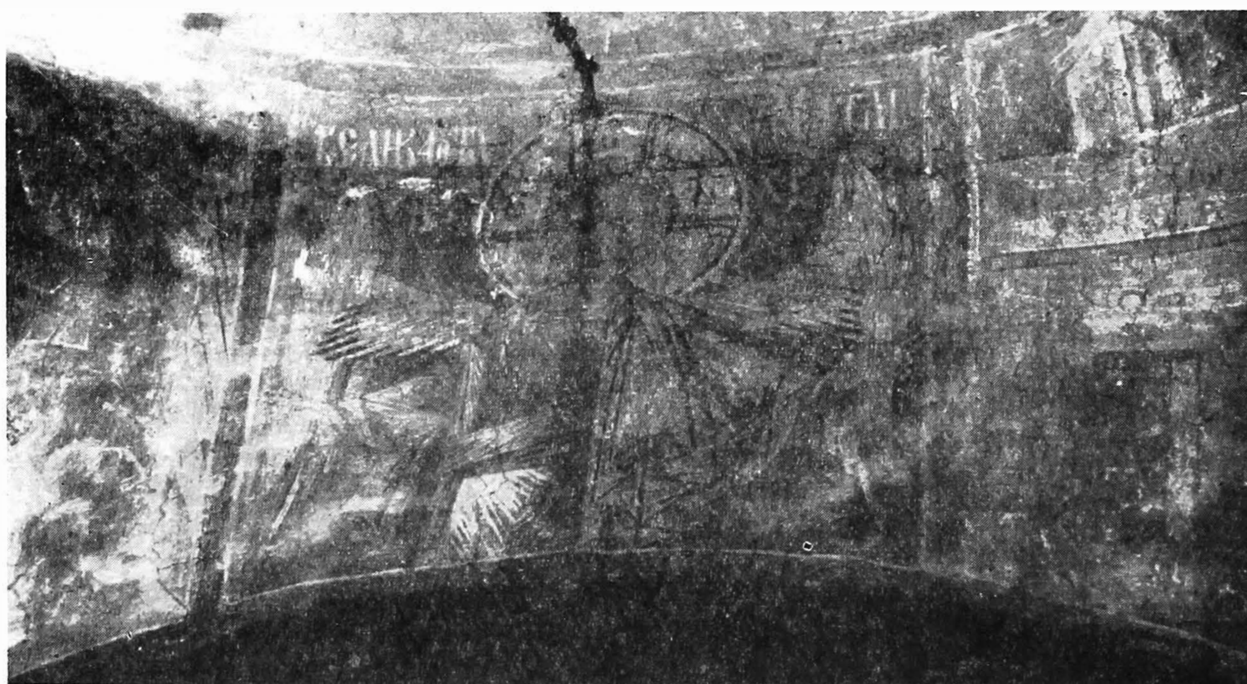


Fig. 9. *Iisus înger al marelui sfat* ; spațiul între pandantivi (clișeu N. Ionescu).



Fig. 10. Porumbelul Sf. Duh, Isus, profetul Zaharia; arcul dublou de est, partea de nord (reprodus după I. D. Ştefănescu).

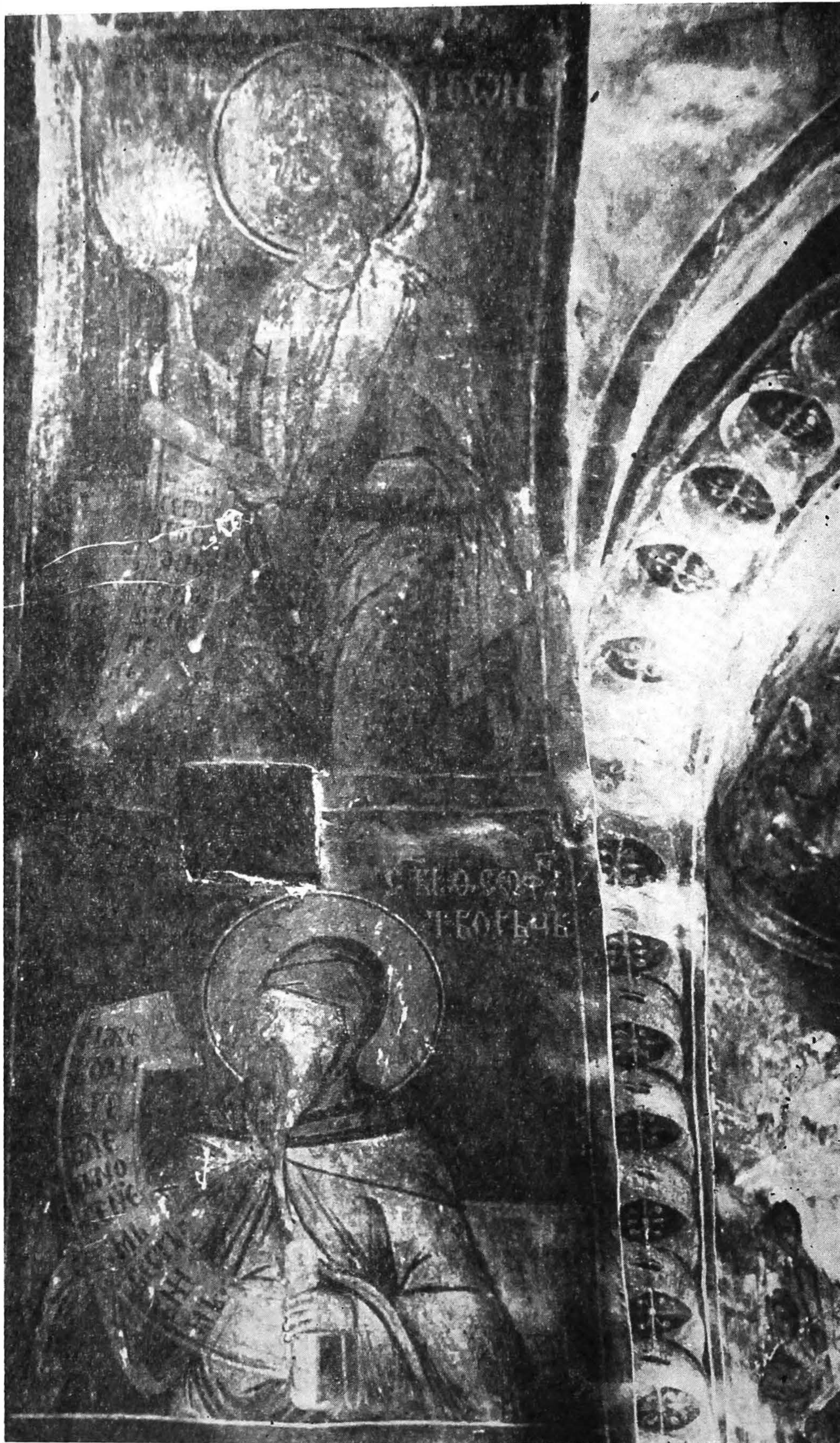


Fig. 11. Profetul Ghedeon și melodul Theofan; pilastrul de sud-est (clișeu N. Ionescu).



Fig. 12. Sf. Sava Sfințitul (al Ierusalismului) ; pilastrul de sud-est (clișeu N. Ionescu).



Fig. 13. Sf. Vasile, sf. Ciril și diaconul Prohor; absida altarului, registrul inferior, spre sud (clișeu N. Ionescu).

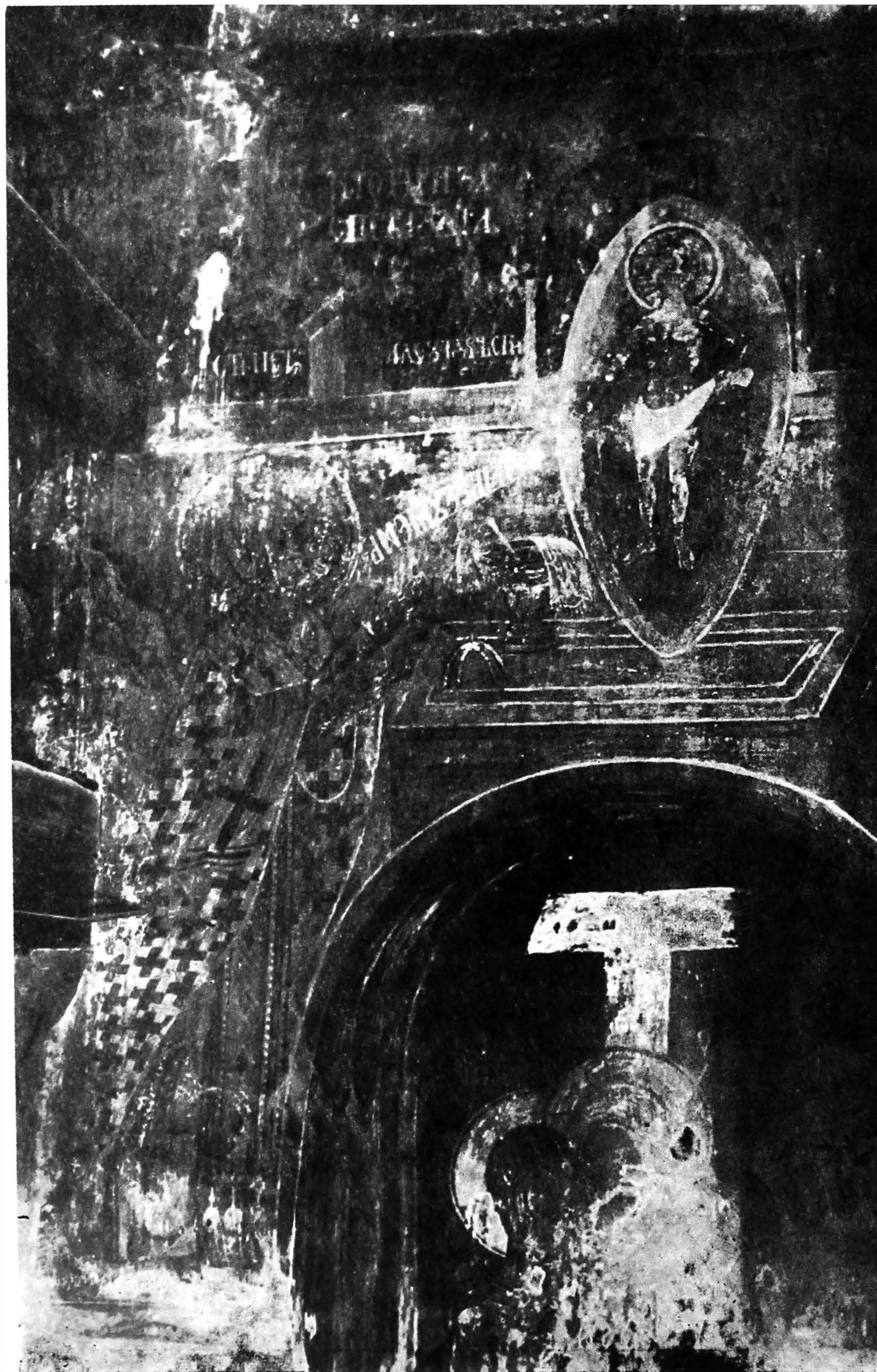


Fig. 14. Viziunea Sf. Petru din Alexandria; altar, peretele de nord (clişeu N. Ionescu).

și *Patimile* [90]. Totuși, acestea vor fi zugrăvite într-un loc mai greu accesibil privirilor, pe arcul mare de vest, și credem că nu întîmplător : ele alcătuiesc misterul sau drama divină irepetibilă și nu se adresează privitorilor cu același sens de pildă edificatoare pe care-l au episoadele zugrăvite pe pereții absidelor de sud și de nord. Ciclul sărbătorilor e încheiat de Adormirea Fecioarei (fig. 46) pe peretele de vest al naosului și completat cu două scene din ciclul vieții Fecioarei : *Naşterea* ei și *Intrarea în templu* (fig. 45).

Din lipsă de spațiu, busturile de martiri care, la bisericile mari, își află locul deasupra registrului inferior, au fost zugrăvite aici pe arcele de sud și nord dintre turlă și absidele laterale și în continuare pe fețele laterale ale pilaștrilor, ultimii de jos fiind patru sfinți stîlpnici.

[90] Episoadele alese din ciclul *Patimilor* sînt următoarele : *Prinderea lui Iisus, Judecata arhiereilor, Judecata lui Pilat,* două scene distruse (probabil *Căința lui Petru* sau *Spînzurarea lui Iuda* și *Răstignirea*) și *Coborîrea de pe cruce.*



Fig. 15. *Somnul lui Iisus*; altar, peretele de sud (clișeu N. Ionescu).



Fig. 16. *Intrarea în Ierusalim*: absida de sud, registrul mijlociu (reprodus după I. D. Ștefănescu).

Ultimul registru de reprezentări începe în partea de est a absidei sudice cu imaginea cunoscută sub numele de *Deisis* (fig. 26). Ea este de fapt rugăciunea de intercesiune a Fecioarei și a sf. Ioan Botezătorul către Iisus. Implicațiile acestei reprezentări sînt multiple, mai ales ținînd seama de iconografia specială folosită la Stănești, cu *Iisus mare arhiereu* și *Fecioara regină*, cît și de alte considerente, a căror analiză o vom face în capitolul următor. Sfinții militari, care ocupă restul absidei de sud (fig 28), partea inferioară a pilaștrilor de vest, absida de nord, precum și ,,cei cinci mucenici'' [91] zugrăviți pe intradosul arcului dublou de vest, sînt o armată de martiri care, pe lîngă rolul de gardă efectivă în jurul naosului, îndeplinesc — după părerea noastră, în acest caz — și misiunea de intercesori pentru o cauză anume. Alături de ei apar sfințiiî mpărați Constantin și Elena, în partea de sud a peretelui de vest, precum și patru sfinte mucenițe. În sfîrșit, portretul postum al lui Tudor logofăt din Drăgoești și cel al soției sale, Dimitra, pe latura nordică a peretelui de vest (fig. 27), completează registrul inferior și ne dezvăluie și sensul acestei rugăciuni, care, așa cum vom vedea, îmbracă un caracter foarte precis. Trebuie să mai facem

[91] V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*..., p. 229, 336.




Fig. 17. Sf. Varvara; glaful ușii către naos (clișeu N. Ionescu).



Fig. 18. *Maica Domnului a Întrupării*; icoană de hram din nișa exterioară de deasupra intrării (zidite) de la sud (clișeu autorul).

însă o precizare. Prezența sfinților militari în naos este o trăsătură comună a programelor iconografice, începînd cu bisericile mai vechi din secolul al XIII-lea (Boiana, unele capele de la Trapezița — Tîrnovo), dar această preferință acordată sfinților militari denotă o atitudine a ctitorilor. Așa cum remarcau A. Grabar [92] și S. Dufrenne [93], apariția acestor cohorte de sfinți trebuie pusă în legătură cu ctitorii care erau nobili războinici și se puneau în mod special sub protecția sfinților militari, patroni ai feudalilor războinici. Este deci vorba de o trăsătură specifică, care se generalizează cu vremea, tocmai pentru că feudalii sînt ctitorii lăcașelor de cult. Cu rare excepții, ca, de exemplu, la Poganovo sau la bolnița Bistriței, unde destinația monastică a bisericii punea pe primul loc în intercesiune pe sfinții călugări, paza naosului o vor efectua sfinții ostași (la Poganovo, sfinții militari nu lipsesc, dar sînt grupați în partea de vest a naosului, și nu în absidele laterale).

Ușa dintre pronaos și naos, din centrul peretelui despărțitor, e străjuită în glaf de trei reprezentări sugestive, a căror interpretare este legată de semnificația trecerii credincioșilor dintr-o încăpere în cealaltă. Fiind în continuarea imediată a altarului, încăperea naosului este mai sacră decît pronaosul, cu atît mai mult cu cît o parte din liturghie se desfășoară în naos. Din acest motiv, accesul femeilor în naos, în timpul slujbei, nu era permis, lor fiindu-le rezervat pronaosul, numit și „încăperea femeilor".

În cheia arcului ușii este zugrăvită *Mîna lui Dumnezeu cu sufletele drepților*, imagine inspirată dintr-un pasaj biblic (*Înțelepciunea lui Solomon*, III, 1) și frecvent întîlnită în glafurile ușilor sau deasupra lor [94]. Și locul era anume ales, căci fiecare credincios ce pășea în naos „se încredința" lui Dumnezeu și astfel „chinul nu se atinge de el". Această încurajare se adresa tuturor celor ce pășeau pragul naosului, dar cele două sfinte, Marina și Varvara (fig. 17), ce străjuiesc stînga și dreapta glafului, erau puse anume pentru edificarea femeilor. Doar prin alun-

[92] *La peinture... Bulgarie*, p. 114–115.
[93] *Les programmes... de Mistra*, p. 37.
[94] A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, 1955, p. 52.

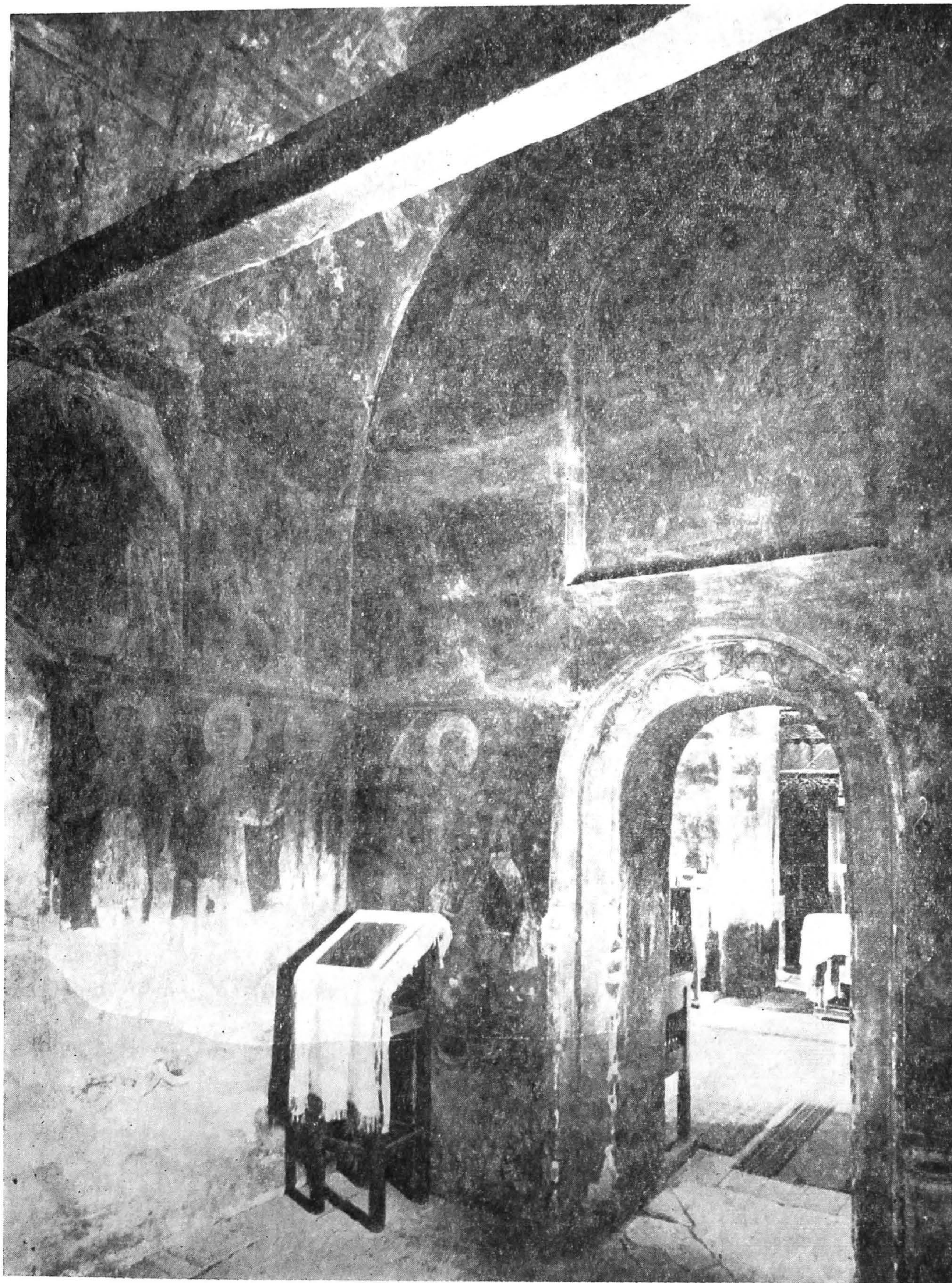


Fig. 19. Colțul de nord-est al pronaosului bisericii Stănești (Vîlcea) și ușa către naos (clișeu N. Ionescu).

garea ispitei (diavolul sfintei Marina) și printr-o viață exemplară, femeia era demnă să pătrundă în naos.

Pentru a înțelege mai bine sensul programului iconografic al pronaosului, se cuvine să pornim de la intrarea principală — aceea de la sud —, ulterior zidită. Am arătat, cu altă ocazie, de ce socotim că aceasta era ușa principală [95]. În primul rînd, pentru că la exterior, deasupra ei, în trei nișe semicirculare, este zugrăvită icoana de hram a bisericii. În centru, Fecioara orantă (fig. 18) — bust — cu Iisus pe piept, binecuvîntînd cu ambele mîini, însoțită de inscripția „Vîplîștenie" (Maica Domnului a întrupării), așa cum apare în conca altarului, numai că aici arhanghelii adoratori sînt în nișele din stînga și dreapta. Alegerea unui astfel de hram [96], care nu răspunde la prima vedere unei sărbători din calendar, este oarecum ciudată [97].

Să urmărim acum programul iconografic al pronaosului. Dar pentru aceasta este necesar mai întîi să amintim care este rostul pronaosului într-o biserică. Narthexul sau pronaosul este spațiul în care credinciosul ia primul contact cu lăcașul de cult, dar el are și un rol liturgic, întrucît anumite slujbe se oficiază aici (botezul, slujbe de pomenire a morților) [98]. Acolo unde biserica e ridicată spre a adăposti mormintele ctitorilor, în lipsa unei încăperi speciale pentru morminte, pronaosul e destinat acestui scop. La Stănești, ctitorul Giura a avut, probabil, această intenție; murind însă pe meleaguri străine, n-a putut fi îngropat în biserica lui. Dar fiul său Preda și o femeie din familia sa au fost îngropați în pronaos, alături de tabloul votiv. Mai tîrziu, Stroe Buzescu și soția sa, ctitori prin moștenire și prin refacerile la care au participat, au avut și ei dreptul să-și așeze lespezile funerare în pronaos. Datorită acestui rol de gropniță, pronaosul poate avea uneori un decor cu teme funerare. Totuși, nicăieri în pronaosul de la Stănești nu există o asemenea temă.

Arătam în introducerea acestui capitol că programul decorativ al pronaosului se caracterizează printr-o mai mare varietate și labilitate în raport cu naosul și altarul. Totuși există anumite constante și în decorul narthexului. Una din ele se referă la ilustrarea in extenso a hramului; o a doua privește pătrunderea unei teme proprii altarului: Întruparea [99]. Întîmplarea face că la Stănești aceste caractere se suprapun, împrumutul temei altarului realizîndu-se prin ilustrarea

[95] C. Dumitrescu, *Anumite aspecte...*, p. 210. În legătură cu intrarea de la sud, s-ar putea ca ea să corespundă unui anume ritual (ulterior abandonat) care prevedea intrarea și ieșirea credincioșilor din biserică pe uși diferite, cea de la vest fiind ușa de ieșire. A se vedea și observațiile lui A. Grabar, *Eglises sépulcrales bulgares*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, vol. II, p. 893.

[96] Nu ni se pare lipsit de interes să amintim că în 1860, cu prilejul vizitei făcute la Stănești, Al. Odobescu spunea: „Se zice că în vechime ar fi trecut prin altar un izvor care se scurgea afară printr-o fîntînă; se văd încă găurile urloaielor la stînga altarului. Acel izvor avea raport cu hramul bisericii ce este Izvorul tămăduirii" (*Monastirile închinate...*, III, în *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 207). Despre un izvor în incinta mănăstirii vorbește și Paul de Alep (*The travels of Macarius Patriarch of Antioch*, traducere F. C. Belfour, Londra, 1836, p. 373: „In this convent <Stănești> is a running fountain of water..."), fără a-l localiza în altar. Imaginea Fecioarei orante cu pruncul pe piept era folosită și în iconografia Fecioarei Izvor de viață (Θεοτοκὸς τῆς ζωοδόχος πηγῆς), numai că, în acest caz, trebuia să fie reprezentată și o fîntînă, un bazin din care să răsară Fecioara. În 1727 se restabilea la Constantinopol vechiul cult al Izvorului vieții (Dejan Medaković, *Theotocos „ζωοδόχος πηγή", dans l'art serbe*, în *Zbornik Radova Vizantolojkog Instituta*, V (1958), p. 207—218; Tania Velmans, *L'Iconographie de la „Fontaine de vie" dans la tradition byzantine à la fin du Moyen-Age*, în *Synthronon*, Paris, 1968, p. 119—134) și consecința acestui eveniment a fost o nouă răspîndire a imaginii iconografice corespunzătoare în tot cuprinsul Balcanilor și mai departe. O asemenea vogă a tipului Fecioarei orante într-o vreme în care biserica din Stănești se afla în stăpînirea Patriarhiei din Alexandria, iar tradiția ei proprie se pierduse și se estompase, ar explica suprapunerea unor imagini în mintea contemporanilor și credința că icoana de hram ar putea să reprezinte acest tip anume, cu atît mai mult cu cît exista acolo și un izvor. Dacă la data pictării bisericii ctitorii ar fi vrut să aleagă acest hram al Fecioarei Izvor de viață, nimic nu-i împiedica. În iconografia slavă, tema era cunoscută sub numele de „Jivonosni istočnic" (D. Medaković, *art. cit.*, p. 218). Dar ei au ales Întruparea, și nu întîmplător.

[97] A se vedea pe larg și cu trimiteri în capitolul următor (nota 2).

[98] G. Babić, *Les chapelles annexes...*, p. 45—53, 172.

[99] S. Dufrenne, *Les programmes... de Mistra*, p. 41.



Fig. 20. Strofa 23 din *Imnul Acatist*; pronaos, peretele de nord (clișeu N. Ionescu).



Fig. 21. *Sf. Pahomie și Îngerul*; pronaos, peretele de vest (clișeu N. Ionescu).



**Fig. 22.** Sfinţii călugări Antonie, Eutimie, Teodosie Chinoviarhul şi Efrem Sirul; pronaos, peretele de sud (clişeu N. Ionescu).



Fig. 23. Arhanghelul Mihail; pronaos, peretele de est (clişeu N. Ionescu).



Fig. 24. *Profetul Iona ieșind din gura chitului*; glaful ușii de vest a pronaosului (clișeu N. Ionescu).

hramului. *Imnul Acatist*[100] — istorie și exegeză a întrupării —, cu cele 24 de scene-strofe (fig. 47—48), acoperă bolta semicilindrică și registrele superioare ale pereților de sud, de vest și de nord. *Căința lui David* (fig. 73), care este aici ,,a 25-a scenă'', încheie Acatistul și îi explică sensul ca rugăciune de iertare, mulțumire și victorie (vezi capitolul următor și Anexa).

Dar încă un imn vine să întărească ponderea acestei teme în programul pronaosului. Pe peretele de est e ilustrat *Imnul de crăciun*[101] (fig. 48 b), cîntare de laudă adresată lui Iisus și, în același timp, Fecioarei ca instrument al Întrupării. Imaginea centrală a imnului — Fecioara tronînd cu pruncul, în nișa de deasupra ușii spre naos — e o figură pe care în general o întîlnim în conca altarului.

Registrul de jos este în parte continuarea registrului inferior din naos, doar că aici sînt reprezentați sfinți călugări și anahoreți (fig. 21—22). Pe peretele de est, în stînga și dreapta ușii, arhanghelii Mihail și Gavril străjuiesc trecerea, primul amenințător, cu sabia ridicată (fig. 23) ; al doilea înscriind promisiunile de pocăință ale celor ce pășesc în naos [102]. Portretele ctitorilor completează acest registru în colțul de nord-vest (ulterior și în colțul de sud-est).

Cîteva cuvinte despre glafurile ușilor și ferestrei pronaosului. Ușa de la sud era *ușa de intrare* în biserică, iar ușa de vest aceea prin care credincioșii *părăseau* lăcașul, astfel încît reprezentările din glafuri trebuie citite în funcție de poziția dreptei în fiecare din aceste treceri. La ușa de sud, dreapta este latura dinspre est a glafului, în vreme ce la ușa de vest, dreapta este latura dinspre nord a glafului. Pe aceste laturi ,,de dreapta'' în ambele uși a fost zugrăvită cîte o cruce cu vrejuri — *Pom al vieții*[103] — simbolul victoriei asupra morții și semn apotropaic. În stînga ușii de sud este zugrăvită ceea ce credincioșii trebuie să evite : ,,înșelăciunea veacului''. Fragmentul rămas din *Pilda inorogului*[104] este suficient pentru identificarea

[100] A se vedea articolul lui E. Wellesz, *The ,,Akathistos'', a Study in Byzantine Hymnography*, in *The Dumbarton Oaks Papers*, IX—X (1956), p. 143—174.

[101] G. Millet, *Recherches . . .*, p. 163—167 ; A. Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 50 ; idem, *Au sujet d'une fresque de l'église Saint Clément à Ochrid*, în *Zbornik radova vizantolojkog Instituta*, 1963, p. 306.

[102] V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină . . .*, p. 297, 300, 347—348.

[103] I. D. Ștefănescu, *Cu privire la stema Țării Românești*, în *Studii și cercetări de numismatică*, I (1957), p. 373—388.

[104] *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf . . .*, publicată de P. V. Năsturel, București, 1904, p. 119—120.

scenei. În stînga ușii de vest se află prorocul Iona în gura chitului (fig. 24). Chitul e simbolul iadului, și Iona a ajuns în burta lui fiindcă n-a ascultat porunca divină ; dar prin rugăciune Iona s-a mîntuit și după trei zile a ieșit teafăr. Iona este prefigurarea Învierii lui Iisus și, în general, a învierii morților la *Judecata de apoi.*

În glaful ferestrei de nord apare prorocul Ilie hrănit de corb (*Regi* III, 17, 5—6), iar în partea cealaltă credem a nu greși identificînd doi sfinți „doctori fără de arginți". S-ar putea ca această alăturare de imagini să ilustreze ideea providenței divine alături de aceea a milei creștine.

Aceste pilde edificatoare au fost completate la sfîrșitul secolului al XVI-lea (atunci cînd s-a adăugat bisericii un exonarthex) prin zugrăvirea *Judecății de apoi* — temă eshatologică prin excelență — pe peretele de est al pridvorului (fig. 30). Judecata este avertismentul de pocăință cel mai clar pe care îl oferă privitorului iconografia creștină și, în același timp, un nou prilej de a figura gloria divină în tot fastul ei imperial.

Deși nu face parte propriu-zis din programul iconografic, se cuvine să amintim, în încheiere, despre decorul ornamental al bisericii. El se compune, conform unei vechi tradiții, din imitații de draperii în partea cea mai de jos a pereților, aproape fără întrerupere, iar acolo unde acestea lipsesc, din imitații de incrustații cu marmură (medalioane cu bucle, rozete etc.). Pe axul bolții (arcul mare de est) din altar și pe axul bolții semicilindrice din pronaos apare cîte un chenar decorativ cu motiv vegetal (fig. 25). Chenarul din pronaos are în centru un mascheron [105]. În sfîrșit, retragerile arcelor și pilaștrilor, bîrnele tiranți din naos și pronaos, marginile nișelor icoanelor de hram sînt împodobite cu motive decorative de tip geometric : panglici în spirală, în zigzag, împletituri etc.[106]. Alte cîteva rare motive decorative vegetale apar răzlețe pe porțiuni reduse, iar un chenar de semipalmete alcătuiește o arhivoltă deasupra ușii către naos. Ornamentul e folosit cu multă discreție și nicăieri nu captivează atenția. Rostul lui este, desigur, acela de a împodobi, dar mai ales de a umple golurile lăsate de decorul figurativ.



Fig. 25. Motiv decorativ vegetal ; altar (clișeu N. Ionescu).

[105] Claude Lepage, *L'ornamentation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine*, în *Cahiers archéologiques*, XIX (1969), p. 202, fig. 11, 21. Interesante concluzii la pagina 199 asupra decorului vegetal în repartiția iconografică și sensul său simbolic de peisaj paradisiac.

[106] Acest tip de decor e analizat de A. Grabar în *La peinture . . . Bulgarie*, p. 326—327, fig. 41, 42.

Din examinarea repartiției iconografice se desprind cîteva observații. În primul rînd, perfecta înțelegere și stăpînire de către zugrav a simbolismului arhitectonic și liturgic, cunoștințele lui evidente în materie de dogmă, claritatea cu care reușește să le expună și adecvarea la suprafețele reduse de care dispune. O dată cu acestea trebuie să avem în vedere și felul în care zugravul a reușit să se conformeze intențiilor cititorului, care nu făcea un simplu act de pietate atunci cînd ridica biserica, ci și un *ex voto* : în gîndirea lui, acest act trebuie să ducă la îndeplinirea unei dorințe, iar dorința trebuia să fie cît mai clar exprimată în programul iconografic.

Alegerea hramului, ilustrarea *Căinței lui David*, alături de *Acatist*, *Deisis*-ul de tip *Iisus mare arhiereu* și *Fecioara regină*, portretul lui Tudor logofăt și al soției sale în naos sînt, așa cum vom vedea, tot atîtea participări ale ctitorului în alcătuirea programului iconografic. Zugravul a înțeles sugestiile lui Giura și le-a tradus în imagini canonice, al căror tîlc putea rămîne ascuns unor profani, dar nu unor oameni familiarizați cu o cultură de tip teologic. Și, în fond, *scopul principal era mesajul către divinitate* : ea trebuia să înțeleagă intențiile ctitorului pentru a le răspunde.

## III. ASPECTE ICONOGRAFICE DEOSEBITE

O analiză iconografică amănunțită nu poate interesa decît pe omul de strictă specialitate și, din acest motiv, ea figurează în ,,Anexa'' lucrării. Totuși, în ansamblul imaginilor iconografice, există cîteva teme care ridică anumite probleme de interpretare și implicit de interes mai larg. Acestea sînt : *Icoana de hram* de la exterior (fig. 18), *Imnul Acatist* (fig. 47 a, b, 48 a) împreună cu scena *Căința lui David* (fig. 73) din pronaos și *Deisis*-ul (fig. 26) din naos. Aparent, aceste imagini, distribuite în spații distincte, nu se leagă între ele, dar, așa cum vom vedea, ele își justifică prezența printr-o anume intenție a ctitorului și, în ilustrarea ideii care a prezidat la alegerea lor, se completează reciproc, se suprapun și își amplifică sensul, tot așa cum în muzică o temă este expusă de un instrument, reluată apoi de mai multe și, în sfîrșit, de întreaga orchestră.

Încă de la începutul cercetărilor noastre asupra picturii de la Stănești, ne-a atras atenția nepotrivirea dintre icoana de hram zugrăvită la exteriorul bisericii — *Fecioara Întrupării*, denumire specificată de însăși inscripția picturii — și hramul Adormirii, cu care biserica e pomenită în documentele de la sfîrșitul veacului al XVI-lea. Într-o primă etapă a cercetărilor [107], am formulat ipoteza că, întrucît o sărbătoare a Întrupării nu există ca atare în calendar, din nevoia unei zile de hram, printr-un consens al ctitorilor și slujitorilor bisericii, s-a ales sărbătoarea Adormirii Fecioarei ca zi de praznic. Totuși, explicația nu ne-a mulțumit, și am căutat sensul mai precis al acestui hram.

Fecioara orantă cu Iisus bust pe piept (așa cum apare la Stănești, fig. 18), tip iconografic cunoscut în genere sub denumirea de Vlahernitissa, Platytera, sau Fecioara de tip Zna-

[107] C. Dumitrescu, *Anumite aspecte* ..., p. 210.

menie (a „semnului"), este de fapt imaginea esențializată a Întrupării. Astfel, inscripția *Vîplîștenie* care însoțește imaginea de la Stănești e în deplin acord cu sensul ei profund. Dar același tip iconografic al orantei cu pruncul pe piept poartă alteori denumirea de Nicopeia = Învingătoarea și el a fost considerat drept palladium în diverse împrejurări de restriște sau luptă. El e legat de credința bizantinilor că asediile Constantinopolului din 626 și 718 au fost ridicate datorită miraculoasei intervenții a Fecioarei. Izbînda asupra dușmanilor era astfel (în mintea contemporanilor) opera Fecioarei, care la Constantinopol era adorată în mod special în biserica Vlahernilor (de unde își trage originea și numele tipului iconografic). Sărbătorirea evenimentului victoriei se făcea prin cîntarea în biserică a *Imnului Acatist* [108], rugăciune care nu este altceva decît o laudă adusă Fecioarei și o exegeză a Întrupării. Dar cum asediul Constantinopolului din 718 se ridicase *în ziua de 15 august, cînd se prăznuia Adormirea Fecioarei*, era logic ca și *comemorarea eliberării* să se facă anual cu prilejul acestei sărbători.

Imaginea Vlahernitissei fiind legată de *Acatist* în măsura în care amîndouă temele se referă la aceeași idee a Întrupării, iar *Acatistul* fiind imnul prin care se sărbătorea victoria de la 15 august, era firesc ca acești trei termeni să intre într-o strînsă corelație. Pe de altă parte, coincidența dintre ridicarea asediului Constantinopolului la 15 august și faptul că această dată era și marea sărbătoare a Adormirii Fecioarei a făcut ca în aceeași zi să se sărbătorească de fapt două evenimente distincte. În gîndirea medievală de tradiție bizantină, alegerea hramului Întrupării însemna de fapt alegerea acelei zile de prăznuire a eliberării Constantinopolului prin intervenția Fecioarei, care *era și* Adormirea ei. Iată deci explicația aparentei nepotriviri între icoana de hram și ziua de praznic, căci ni se părea nu numai firesc, dar chiar obligatoriu să găsim o icoană a *Adormirii Fecioarei*, dacă acesta era într-adevăr hramul. Gîndirea subtilă, obișnuită cu speculații teologice și hrănită cu texte patristice și liturgice, a oamenilor medievali culți știa să facă distincția între două evenimente care se sărbătoreau în aceeași zi. Pentru cititorul din 1536 -- logofătul Giura -- hramul era *Fecioara Întrupării*, și nu *Adormirea Fecioarei*, și o alegere de acest gen denotă erudiție și finețe. Dar intenția erudită a ctitorului și-a pierdut probabil sensul la scurt interval după moartea sa. A rămas în schimb data de prăznuire a hramului, care coincidea cu sărbătoarea foarte cunoscută a Adormirii, și așa s-ar explica de ce documentele vor indica hramul Adormirii la mănăstirea Stănești.

De ce a ales însă ctitorul un hram atît de neobișnuit, legat de o victorie, și o imagine iconografică cu Fecioara Învingătoare (Nicopeia)? Pentru înțelegerea acestei probleme vom fi siliți să ne referim la concluziile articolului nostru [109], pe care le vom rezuma succint.

Giura logofătul era rudă cu doi boieri care la începutul anului 1536 au complotat împotriva domnitorului Radu Paisie: Toma ban și Tudor logofăt din Drăgoești. Tăierea acestor boieri a constituit un eveniment important pe plan politic intern, de vreme ce e consemnat de cronică [110], dar, în primul rînd, a însemnat o lovitură dată familiilor și rudelor lor. Fără să fi fost implicat în complotul din 1536, căci altfel ar fi fost nevoit să ia calea pribegiei, Giura era un simpatizant al grupării conduse de boierii amintiți. Dovada acestei secrete adeziuni o constituie însăși hotărîrea lui Giura de a zugrăvi în naosul bisericii de la Stănești portretul

[108] V. Grumel, *Homélie de Saint Germain sur la délivrance de Constantinople*, în *Revue des études byzantines*, XVI (1958), p. 183—205; a se vedea și recenzia lui V. Grumel în aceeași revistă, p. 279—280, la comentariul și transcrierea *Imnului Acatist*, publicate de Egon Wellesz în *Monumenta Musicae Byzantinae Transcripta*, vol. IX, *The Akathistos Hymn*, Copenhaga, 1957.

[109] C. Dumitrescu, *art. cit.*, p. 214—218; de asemenea, pentru cariera politică a lui Giura, a se vedea Dan Pleșia, *Contribuții* ...

[110] *Istoria Țării Românești. 1290—1690. Letopisețul Cantacuzinesc*, ediție critică întocmită de C. Grecescu și D. Simonescu, București, 1960, p. 48. Textul letopisețului pomenește de „banul Toma și Vlaicul logofătul", confuzia între numele lui Tudor și Vlaicu datorîndu-se, probabil, redactării textului la o dată îndepărtată de eveniment. De asemenea a se vedea și *Istoriile domnilor Țării Românești*, ediție critică de C. Grecescu, București, 1963, p. 46.

postum al lui Tudor din Drăgoești[111]. După cum se știe, biserica a fost pictată în vara și toamna anului 1536, deci la un interval foarte scurt după tăierea celor doi boieri, sub impresia puternică a acestui eveniment. Starea de spirit a lui Giura nu este greu de reconstituit în lumina datelor documentare de care dispunem. Cariera politică a logofătului se oprește în penultimul an al domniei lui Vlad Vintilă: 1534. S-ar putea să fi fost simpatizant al grupării conduse de Vîlsan logofătul, pe ai cărei aderenți Aloisio Gritti e nevoit să-i predea lui Vlad Vintilă[112]. Așa s-ar putea explica destituirea lui Giura din funcția de logofăt ispravnic pe care o îndeplinise pînă atunci: într-adevăr, episodul Gritti se situează în iunie 1534, iar ultimul document în care Giura e logofăt ispravnic este din mai 1534[113]. După moartea lui Vintilă (iunie 1535), ucis de boierii pe care se pregătea să-i taie (probabil Craioveștii), e înscăunat Radu Paisie. Dar la numai cîteva luni, în ianuarie-februarie 1536, domnia lui e tulburată de complotul condus de Toma ban și Tudor din Drăgoești[114]. Ce doreau aceștia (în afară de schimbarea domnului) e greu de spus. Am putea bănui că promovau o politică antiotomană, dacă ținem seama că Radu Paisie a fost un domn plecat turcilor. Oricum, ca rudă și partizan nedeclarat al boierilor răsculați, Giura s-a aflat, desigur, într-o poziție primejdioasă. Aspirațiile lui secrete de natură politică nu se putuseră realiza, iar domnia îl privea cu suspiciune. Dar momentul de acută primejdie — tăierea șefilor grupării— e depășit, și Giura se poate considera oarecum scăpat de amenințare. Senzația de ușurare pe care trebuie să o fi resimțit se amesteca însă cu nemulțumirea insuccesului suferit pe plan politic, o revoltă mocnită îndreptată împotriva domnitorului Radu Paisie.

Acest complex de sentimente își găsește însă o supapă de siguranță, o modalitate de expresie într-o formă specific medievală, a cărei importanță nu trebuie subapreciată, pentru că face parte integrantă din ideologia feudală: sentimentul religios. Pentru locul și momentul istoric la care ne referim, singura posibilitate de explicare a fenomenelor rămînea încă aceea dată de religie prin intervenția supranaturalului, așa încît nu trebuie să ne surprindă faptul că evenimente legate de sfera social-politică își găsesc expresia în sfera aparent abstractă a religiei[115].

Astfel, ideea lui Giura de a introduce în pictura bisericii sale anumite imagini purtătoare ale unui mesaj precis, adresat forului care, în gîndirea contemporană, deținea rangul suprem, nu este decît o practică obișnuită în evul mediu.

Sub imperiul primejdiei, el alege pentru biserica sa un hram cu o valoare apotropaică: așa cum Fecioara a intervenit în salvarea Constantinopolului asediat, tot așa trebuia să intervină și în favoarea lui Giura, a familiei sale și a înlăturării amenințării sub care se afla din partea dușmanilor.

După cum am arătat, comemorarea victoriei asupra asediatorilor se făcea la Constantinopol prin cîntarea *Imnului Acatist*, rugăciune de mulțumire și, în același timp, invocație de izbîndă. Giura știe acest lucru și zugrăvește în pronaosul bisericii *Acatistul*, transpunerea în imagini iconografice a unei cîntări liturgice, avînd astfel și avantajul unei ,,rostiri'' permanente, față de cîntarea periodică a imnului la anumite date, prescrise de calendarul liturgic. Ctitorul crede însă că rugăciunea sa adresată Fecioarei nu va fi ascultată decît dacă el își îndeplinește obligațiile față de divinitate. Printre acestea, cea mai importantă este pocăința pentru păcatele săvîrșite cu voie sau fără voie. *Psalmul 50* (*51*), numit și *Psalmul de pocă-*

[111] Faptul că Tudor logofăt, *și nu* Toma ban, este reprezentat la Stănești, deși amîndoi erau rude cu Giura, se explică, credem, prin împrejurarea că aici, la Stănești, tradiția de ctitorire aparținea de fapt strămoșilor Vilaiei și astfel rudele ei (Dimitra și Tudor) aveau prioritate față de rudele lui Giura (Toma ban fiindu-i acestuia cumnat de soră vitregă).

[112] *Istoria României*, II, București (1962), p. 656.

[113] *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 158, p. 160.

[114] Șt. Nicolaescu, *Domnia lui Radu Vodă Paisie...*, Craiova, 1938.

[115] A se vedea, în această problemă, Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în *SCIA*, X (1963), nr. 1, p. 57—93; idem, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 366—380.



Fig. 26. *Deisis*; absida de sud, registrul inferior (clișeu N. Ionescu).

*ință*, este tocmai rugăciunea cea mai indicată pentru omul care se căiește și cere iertare. Ilustrarea acestui psalm se face prin scena iconografică numită *Căința lui David*, deoarece *Psalmul 50* se referă la păcatul comis de David cu Bethsabeea (vezi „Anexa"). La capătul celor 24 de strofe-imagini ale *Acatistului* din pronaos, Giura pune să fie zugrăvit și *Psalmul de pocăință* pentru a preciza că speră ca, asemenea lui David, să fie iertat și să aibă ascultare pentru doleanțele sale (fig. 73 și 48a).

Dar ctitorul nu se mulțumește cu aceste intervenții. El mai are ceva de spus, și aceasta o va face tot în limbaj iconografic, așa cum vom vedea din analiza temei *Deisis*.



În registrul inferior al naosului, deasupra draperiilor, în absida de sud, în partea dinspre altar, e amplasată compoziția *Deisis*[116], în redactarea mai specială denumită *Regina stă de-a dreapta ta*, cu *Iisus mare arhiereu*, *Fecioara regină* și *Ioan Botezătorul* (fig. 26). Precizăm că în interpretarea noastră asupra picturii de la Stănești nu restrîngem Deisis-ul la scena celor trei personaje amintite, ci considerăm aceasta doar ca nucleul și punctul de convergență al reprezentărilor din registrul inferior al naosului. Interesul special al acestei desfășurări pe pereții absidei de sud, pilaștrii de vest, pe peretele de vest și în absida de nord stă în prezența, alături de numeroasele personaje sacre, a două personaje laice, *care nu sînt ctitori*, și anume a lui Tudor logofăt și soției sale Dimitra (fig. 27), zugrăviți pe partea dinspre nord a peretelui de vest. Am făcut aici această precizare pentru a nu se pierde din vedere caracterul de ansamblu al registrului inferior, întrucît descrierea iconografică ne obligă la o tratare segmentată.

Tema *Deisis* — rugăciunea de intercesiune — e reprezentată astfel la Stănești : în centru, pe un tron impozant, e așezat Iisus în costum de arhiereu (pe cap are o mitră brodată cu perle și pietre prețioase — de fapt o coroană imperială bizantină —, e îmbrăcat în saccos cu cruci înscrise în cerc și un omofor). Capul e înconjurat de nimbul cruciger cu ὁ ων, mîna dreaptă binecuvintează, iar stînga ține deschisă cartea cu inscripția[117] : **п...те б͠лвенїи оца моего наследѹите ѹг(о)това.** Picioarele se sprijină pe un piedestal de marmură, Chipul blînd cu trăsături mărunte, fin desenate, e încadrat de o barbă scurtă în colier și de părul adunat spre spate.

La dreapta lui Iisus (în stînga scenei), Fecioara în picioare, întoarsă către Iisus, i se adresează atît prin gestul mîinii drepte, cît și cu lunga inscripție de pe rotulul desfășurat din mîna stîngă[118] : **приими г͠и моленїе м͠тре своеѧ щедре что м͠ги просиш грѣшним сп(а)сенїе прости с͠нѹ мои...** Costumul Fecioarei nu este acela obișnuit, cu maforion și tunică, ci un costum împărătesc, întrucît ea apare în ipostază de regină. Pe cap poartă o coroană de tip deschis, cu pietre prețioase, așezată peste un văl alb dungat, ce cade pe lîngă obraji pînă pe umeri. Maforionul s-a transformat într-o pelerină brodată cu perle și tivită cu fir care acoperă umerii și pieptul și cade amplu peste brațe. Lorosul imperiat brodat cade vertical peste tunica lungă,

[116] Despre *Deisis*, a se vedea G. J. Hoogenwerff, *L'Iconologie et son importance pour l'étude systhèmatique de l'art chrétien*, în *Rivista di archeologia cristiana*, Roma, VIII (1931), p. 63—65 ; V. Lazarev, *Novîie pamiatniki vizantiskoi jivopisi*, în *Vizantiskii Vremennic*, IV (1951), p. 122—131 ; articolul lui Th. von Bogyay în *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Band I (A—D), Stuttgart, 1966, col. 1178—1186 ; Christofer Walter, *Two notes on the Deisis*, in *Revue des études byzantines*, XXVI (1968), p. 311—336. Asupra variantei iconografice *Regina stă de-a dreapta ta* sau *Fecioara regină*, a se vedea, mai jos, notele 124—129.

[117] Traducerea inscripției : „Veniți binecuvîntații tatălui meu și moșteniți ‹împărăția› cea pregătită ‹vouă›".

Mulțumim, cu acest prilej, tov. prof. univ. G. Mihăilă, și, mai ales, tov. Ion Radu Mircea, cercetător la Institutul de studii sud-est europene, pentru prețiosul ajutor acordat prin descifrarea inscripțiilor slavone din biserica de la Stănești. Eventualele greșeli în transcrierea textelor slavone ne aparțin.

[118] „Primește, Doamne, rugăciunea mamei tale care stă înaintea ta, căci mama te roagă pentru mîntuirea celor păcătoși, fiule sfînt...".

pe care se mai zărește urma ,,thorakionului'' oval, însemn caracteristic pe costumul împărăteselor bizantine[119]. O notă insolită o aduc trăsăturile Fecioarei: o față puternic modelată, cu pomeții proeminenți, sprîncenele în arc frînt, nasul scurt cu linia frîntă, gura mică și bărbia rotundă și greoaie. Fără a avea nimic frumos, figura are o individualitate și o realitate neașteptată între celelalte imagini.

În dreapta tronului, Ioan Înaintemergătorul — întors către Iisus în atitudine simetrică cu aceea a Fecioarei — ține cu dreapta rotulul desfășurat cu textul rugăciunii sale: ѹслиши и мене кр҃(с)тителѣ своего ѹслишание прѣзрѣх[120]. E drapat într-un amplu himation.

Inscripția din partea superioară a compoziției este: цр҃ь цр҃ьствѹещим и г҃ь г҃сподвѹещим и велики архиереи.

Textul se traduce astfel: ,,Împărat al celor ce împărățesc, Domn al celor ce domnesc și mare arhiereu'', urmat de monograma ic҃ хс҃. Fecioara are siglele obișnuite мр҃ ѳv҃, iar Ioan ст҃и iѡ҃ прд҃чє = Înaintemergătorul.

Așa cum preciza I. D. Ștefănescu[121], tema *Deisis* are un dublu caracter: liturgic și eshatologic (sau funerar). Caracterul liturgic e legat de invocarea la slujba pregătirii speciilor a versetului 11 din *Psalmul 44*: ,, ... Și împărăteasa stă la dreapta ta, îmbrăcată și împodobită cu aur și ofir''. Caracterul eshatologic derivă din faptul că *Deisis*-ul e nucleul temei ample a *Judecății de apoi*, a celei de-a doua Parusii. În acest sens, vom cita o reușită formulare aparținînd lui Al. Embiricos[122]: ,,Tout ce qui n'est pas prière, exaltation de l'âme, a été éliminé de cette séquence et il n'y subsiste que l'idée de l'intercession de ces Patrons révérés en faveur du genre humain. Aussi ces figures sont-elles campées dans un espace intemporel, sans la moindre indication du décor. La grande *Deisis* ‹ . . . › évoque le Jugement Dernier non point dans ses aspects extérieurs, terrifiants ou grandioses, mais dans sa seule spiritualité abstraite''.

În secolul al XIV-lea, în Serbia și Macedonia și, desigur, în Grecia, reprezentarea temei *Deisis* înregistrează o modificare de ordin iconografic, care reflectă o îmbogățire a conținutului simbolic[123]. Costumului antic pe care îl poartă Iisus i se substituie costumul imperial sau saccosul de mare arhiereu, iar Fecioara apare în veșminte de împărăteasă bizantină. Desigur că modificările în formă și conținut s-au produs sub influența ideologiei isyhaste, dar — așa cum arată V. Lazarev — în această formă, tema devine ,,o apologie indirectă a puterii autocrate''[124] (laice) în care se simte influența ceremonialului de curte. Urmărind aceeași idee a iconografiei imperiale în pictura medievală sîrbă, Pavle Mijović[125] pune în evidență modul de interpretare a *Psalmului 44* în cupola bisericii de la Treskavac (1334—1343) și în registrul inferior al naosului și pronaosului bisericii mănăstirii Markov (circa 1370). În ambele cazuri, dar mai ales la Markov, personajele din cortegiul Fecioarei regine din *Deisis*, îmbrăcate unele în costume bogate de curteni contemporani și între care figurează nu numai sfinți militari și martiri, ci și sf. Constantin și Elena și alte categorii de sfinți, precum și un cleric, sînt de fapt asimilate cu ,,fiii reginei''. ,,Copiii tăi vor lua locul părinților tăi: pune-i vei domni peste tot pămîntul'' (*Ps. 44, 18*). Ceea ce este însă important aici este sublinierea aspectului tem-

[119] J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 75.

[120] ,,Auzi-mă și pe mine, botezătorul tău''.

[121] I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 126—128.

[122] Al. Embiricos, *L'Ecole Crétoise* (*Dernière phase de la peinture byzantine*), Paris, 1967, p. 138.

[123] G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, în *Revue archéologique*, XI (1908), p. 173.

[124] *Apud* Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 354; a se vedea și V. Lazarev, *Old Russian murals & mosaics*, Londra, 1966, p. 173; idem, în *Geschichte der Russischen Kunst*, Dresda II, 1958, p. 146; III, 1959, p. 66.

[125] P. Mijovič, *L'iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale*, în *Starinar*, XVIII (1967), p. 103—117 (cu rezumat francez, p. 118); de asemenea, Lazăr Mirković, *Peut-on interpréter les fresques du monastère de Markov par la Biographie de Saint Basile le Nouveau?*, în *Starinar*, XII (1961), p. 77—90.

poral — laic — în reprezentare, crearea unei paralele între împărăția cerească și împărăția lumească.

La rîndul său, Sorin Ulea consideră tema *Deisis* în această formă (care se mai cheamă și *Rege al regilor*), așa cum apare la bisericile lui Ștefan cel Mare (Sfîntul Ilie — Suceava, Voroneț), ca ,, ... deosebit de semnificativă prin implicațiile sale politice ..." [126]. ,,Prin simbolica ei amplasare în contrapondere cu tabloul votiv, tema **Предста царица** avea menirea să devină tocmai unul din aceste mijloace de influențare. Ea trebuia să arate tuturor celor care intrau în bisericile respective că domnia Moldovei nu era decît reflectarea pe pămînt a domniei cerești, că pentru voievod, alesul lui Dumnezeu, și pentru familia sa se rugau neîncetat Fecioara și Ioan Botezătorul și că întreaga țară datora suveranului ascultare și supunere desăvîrșită" [127].

Dar biserica de la Stănești nu e ctitorie domnească, și totuși. *Deisis*-ul apare în forma ,,imperială". Există încă din secolul al XIV-lea biserici în Macedonia [128] și Bulgaria [129] care sînt ctitorii modeste și totuși conțin tema *Deisis* în această formă nouă. Limbajul simbolic e întotdeauna plurivalent și o temă ca aceasta poate fi adaptată unor intenții diverse. Credem a fi găsit înțelesul prezenței acestui tip mai special al Deisis-ului în naosul de la Stănești, în împrejurarea neobișnuită a zugrăvirii lui Tudor logofăt din Drăgoești și a jupîniței sale, Dimitra, pe peretele de vest al naosului, către nord (fig. 27). Așa cum remarca Șt. Andreescu ,,plasarea într-un loc neobișnuit a portretelor din biserica de la Stănești ‹e vorba de cele din naos› are o semnificație cu totul aparte, o situație similară nemaiîntîlnindu-se alt undeva în pictura Țării Românești în veacurile al XIV-lea—XVI-lea. Locul așezării acestor portrete are deci semnificația unui mesaj politic și în același timp uman" [130]. Într-adevăr, în Țara Românească — în secolele XIV—XVI —, atunci cînd întîlnim portrete în naosul bisericilor, ele aparțin domnitorilor ctitori, deci unor muritori cu o situație privilegiată în raporturile cu divinitatea, căci voievozii erau considerați unșii lui Dumnezeu [131]. Dar niște simpli boieri, care nu sînt nici ctitori, nu pot aspira în mod normal la cinstea de a figura într-un loc atît de sacru — naosul — în rînd cu sfinți de prim rang. Care ar putea fi înțelesul acestui fapt neobișnuit în biserica de la Stănești? E sigur că, zugrăvindu-i în acel loc, ctitorii n-au comis o încălcare a normelor religioase; acest lucru e în afara oricăror îndoieli pentru epoca de care ne ocupăm, știut fiind că abecedarul oricărui feudal îl constituie o solidă educație religioasă, iar Giura ctitorul era logofăt, deci cu atît mai mult cunoscător al canoanelor. Boierul Tudor din Drăgoești putea fi însă asimilat unui martir, căci, așa cum am arătat, pierise tăiat de către Radu Paisie la începutul anului 1536 [132]. Din punctul său de vedere și al rudelor sale, Tudor din Drăgoești nu era un complotist împotriva domniei existente, ci un luptător pentru o cauză dreaptă. Și în fond acest punct de vedere subiectiv ne interesează. Astfel, Giura pune oarecum semnul echiva-

[126] Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 354—455.

[127] *Ibidem*, p. 355.

[128] În afară de reprezentarea amintită de la mănăstirea Markov, vezi reproducerile următoare: S. Pelekanidis, *Kastoria*, album, pl. 150/B (Aghios Athanasios tou Muzaki — 1385) și pl. 172/B (Aghios Nicolaos Magaleiou — sec. XV—XVI); de asemenea, *Deisis*-ul din 1361 în biserica Fecioarei de la Zaum (Ohrida), la R. Ljubinković și M. Corović-Ljubinković, *La peinture médiévale à Ohrid*, în *Zbornik na trudovi* (Ohrida), 1961, p. 134.

[129] V. Pandurski, *Les peintures murales dans le monastère d'Ilenci près de Sofia*, în *Izvestiia na Inst. za iscustvoznamenie* (Sofia), XIII (1969), p. 5—31, fig. 6, 7. A se vedea și mențiunea lui V. Lazarev în *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 431, nota 172, despre *Deisis*-ul de la biserica Mboria lîngă Korča — circa 1390 și acela de la mănăstirea Kovalevo — 1380 (U.R.S.S.), azi distrusă — la p. 437, nota 219.

[130] Șt. Andreescu, *Identificarea portretelor din naosul bisericii de la Stănești* (*Vîlcea*), în *M.O.*, XX (1968), nr. 1—2, p. 80.

[131] A se vedea, în acest sens, și *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, traducere după versiunea grecească de Vasile Grecu, București, 1942, p. 23, 25.

[132] Șt. Andreescu, *art. cit.*, și C. Dumitrescu, *Anumite aspecte ...*, p. 214. A se vedea și Șt. Nicolaescu, *Domnia lui Radu-Vodă Paisie*, Craiova, 1938, și Ion Radu Mircea, *Un neam de ctitori olteni : boierii Drăgoești*, Craiova, 1944.



Fig. 27. Tudor logofăt și jupînița Dimitra, peretele de vest al naosului (clișeu N. Ionescu).

lenței între sfinții canonizați și Tudor ,,martirizat'' de Radu Paisie : Tudor și Dimitra figurează între sfinți, *simetric așezați fuță de perechea Constantin și Elena*, de partea cealaltă a ușii.

Să ne oprim puțin la înseși imaginile lui Tudor și a soției sale. Pînă astăzi ele au suferit grave deteriorări, mai ales figurile, iar inscripția dintre personaje e lacunară, fapt care a îndemnat pe Șt. Andreescu la o încercare de reconstituire a textului. Reconstituirea sa este justă, confirmarea venindu-ne din relatările lui Al. Odobescu, scrise la o dată cînd inscripția era mai puțin alterată. Iată textul publicat de Odobescu[133] : ,,. . . . помлѹи раби твои Тѹдоръ... логофеть и жѹпаница его Димитра''. Traducerea ușor de întregit sună astfel : ,,‹Doamne Iisuse Hristoase›, miluiește pe robul tău Tudor ‹fost› logofăt și jupînița lui Dimitra''.

[133] Al. Odobescu, *Monastirile închinate*. . .,III, în *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 207.

Personajele sînt reprezentate în picioare, față în față, cu mîinile ridicate în gest de rugă. Chipul lui Tudor logofăt mai lasă să se vadă că este vorba de un om de vîrstă mijlocie. Desigur, nu poate fi decît portretul convențional al unui boier din vremea aceea. Îmbrăcămintea lui și a soției sale e asemănătoare cu a ctitorilor din tabloul votiv. Deasupra capetelor celor doi soți apare imaginea lui Iisus Emanuel bust, binecuvîntînd cu amîndouă mîinile, într-un segment de lumină. Compoziția tabloului e întru totul asemănătoare cu aceea din pronaos, în care apar Mogoș ban și Mogoș spătar și unde avem de-a face cu portrete funerare; inscripția dintre Tudor și Dimitra este în același spirit cu aceea dintre cei doi Mogoși: o invocație de mîntuire a sufletelor, Deși nu avem nici un temei documentar prin care să putem dovedi că Dimitra a murit la foarte scurt interval după Tudor, tipul de compoziție a portretului și inscripția constituie totuși indicații în acest sens: la data zugrăvirii, nu numai Tudor murise, ci și Dimitra. Astfel, portretele celor doi soți au *în primul rînd* un caracter funerar, de ,,veșnică pomenire''. Dar credem că, alături de această destinație, dublul portret a fost zugrăvit în naos, *și nu în pronaos* (unde s-ar fi găsit loc, dacă aceasta ar fi fost intenția ctitorului), în alt scop, pe care-l vom explica mai jos.

Pe același perete de vest, în partea dinspre sud, sînt zugrăviți sfinții împărați Constantin și Elena, care susțin o cruce cu două brațe transversale inegale. Constantin poartă o coroană închisă, la fel cu aceea a lui Iisus din *Deisis*. E îmbrăcat cu o dalmatică brodată cu perle; marginile sînt decorate la fel cu lorosul cu care este încins, cu repetarea unui motiv hexagonal între două șiruri de perle. Costumul Elenei e întru totul asemănător, doar că pe dalmatică, în partea de jos, e aplicat thorakionul. Coroana împărătesei este de tip deschis.

Prezența în naosul bisericilor ortodoxe a sfinților împărați Constantin și Elena este aproape obligatorie, fiind simbolul instaurării oficiale a dreptei credințe, al colaborării strînse dintre imperiul ceresc și imperiul temporal, devenit prin aceasta monarhie de drept divin. Statuile acestor împărați, susținînd crucea, se înălțau în epoca preiconoclastă pe edificiul Milion din Constantinopol, unde erau reprezentate și sinoadele ecumenice, expresia triumfului dreptei credințe [134]. Pe de altă parte, Constantin se află în fruntea Cavalcadei sfinților militari, figurată atît în frescele de la Pătrăuți, Bălinești și Arbora [135], cît și în alte biserici în Macedonia și Grecia [136]. Evocînd și invocînd o victorie realizată în numele credinței, această temă iconografică cuprinde în fond aceleași elemente pe care le avem și în registrul inferior al naosului de la Stănești: Constantin și sfinții militari.

În absida sudică, în continuarea *Deisis*-ului, spre vest, se înșiruie trei sfinți militari: sf. Mina, sf. Teodor Stratilat și sf. Teodor Tiron (fig. 47), iar în absida nordică, de la vest către est, un sfînt neindentificat, apoi sf. Nichita, sf. Nestor, sf. Dimitrie, sf. Gheorghe și sf. Procopie (fig. 48). Ceea ce atrage imediat atenția este atitudinea belicoasă a acestor sfinți, fiecare din ei reprezentat nu într-un repaus maiestuos, ci sugerînd o stare de alertă (fig. 28). Toți sînt înarmați cu cel puțin două arme: sulița cu flamură și sabie sau sabie și arc cu tolbă, cînd nu le au pe toate trei. La acestea se adaugă scuturile de diverse forme, ținute pe braț

[134] A. Grabar, *Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, vol. I, p. 258; Christopher Walter, *Les dessin carolingiens dans un manuscrit de Varceil*, în *Cahiers archéologiques*, XVIII (1968), p. 106.

[135] Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 353—354, 357; A. Grabar, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, în *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19—27.

[136] La Ohrida, în biserica Sf. Constantin și Elena, unde pictura cu Cavalcada datează din secolul al XV-lea; a se vedea R. Ljubinković și M. Corović-Ljubinković, *art. cit.*, p. 138, 141 (vezi nota 128). Pentru reprezentarea Cavalcadei în Grecia — destul de frecventă —, informații dintr-o comunicare a lui Sorin Ulea din 1969.



Fig. 28. Sfinţii militari Mina, Teodor Stratilat şi Teodor Tiron; absida de sud, registrul inferior (clişeu N. Ionescu).

sau pe umăr, cămășile de zale de tip antic roman, mantiile fluturînd agitat, picioarele apărate de încălțămintea din fîșii înfășurate pînă la jumătatea gambei, iar uneori un soi de cnemide [137].

A. Grabar remarca [138] că o anumită categorie de medalii bizantine, numite ,,Constantina'' — amulete cu imaginea sf. Constantin și Elena, ținînd crucea —, datează tocmai din timpul împăraților bizantini din secolul al X-lea, care au fost însemnați conducători de armate și au purtat lupte numeroase pentru apărarea imperiului împotriva ,,păgînilor'' arabi. Deci luptele duse sub semnul apărării credinței coincid cu punerea în circulație, pe scară largă, a imaginilor purtătoare de biruință — sub forma medalioanelor — a celor doi sfinți împărați.

Aceste constatări ne îndreaptă din nou gîndul la momentul istoric în care a fost pictată biserica Stănești. Credem că nu e lipsit de importanță faptul că Țara Românească era atunci teatrul unor lupte permanente între facțiuni boierești care se constituiau și se destrămau, al căror scop mărturisit era înscăunarea sau alungarea unui domn, dar care în fond erau expresia unor mărunte interese de grup, pentru satisfacerea cărora erau folosiți înșiși dușmanii din afară ai țării [139]. Această stare de lucruri nu e proprie numai primei jumătăți a veacului al XVI-lea după domnia lui Neagoe, acum însă ea coincide și cu reluarea ofensivei turcești sub Soliman Magnificul. Parcă cuprinși de panica pierderii totale a drepturilor de exploatare sub amenințarea transformării țării în pașalîc, feudalii caută să-și facă fiecare parte mai bună și, sub pretextul înlăturării unui domn preaplecat Porții, sau, dimpotrivă, al unuia prea independent, se taie între ei cu înverșunare [140]. În acest vălmășag de ambiții și aspirații se plasează atît complotul din 1536, la care Giura nu ia parte fățiș, precum și acela condus de Șerban banul din 1539 [141], la care Giura va participa efectiv, alături de fiii lui Tudor din Drăgoești, în încercarea de răsturnare a lui Radu Paisie. Acesta vine însă *cu ajutor turcesc*, și rebelii fug care pe unde apucă, Giura murind la scurt timp în pribegie [142]. Nu intenționăm să vedem în Giura un ,,campion al luptei antiotomane'', totuși coincidența faptelor ne obligă să-l socotim în rîndul acelor boieri care, măcar în intenții, se arătau împotriva supunerii pasive față de pretențiile turcești.

Astfel începem să înțelegem de ce în biserica de la Stănești, Giura introduce o *Deisis* de un anumit tip, în care intercesiunea capătă o nuanță mai specială, legată de puterea laică, de ,,apologia puterii autocrate'' (vezi p. 198), aluzie la dezideratul unei domnii puternice, care să poată asigura triumful luptei împotriva dușmanului ,,păgîn'' din afară și a facțiunii adverse din interior.

Înțelegem de ce în continuarea acestei reprezentări apar sfinți militari înarmați pînă în dinți, păzitori efectivi ai lăcașului, dar și chezași ai unei intercesiuni pentru o victorie reală. În același sens se roagă împăratului ceresc unșii lui Dumnezeu — împărații creștini Constantin și Elena —, a căror protecție am văzut că e invocată cu prilejul luptelor duse sub semnul cre-

[137] Modelele cele mai apropiate în spațiu și timp ai acestor sfinți militari sînt sfinții pictați de Dobromir la Argeș în 1526; cf. V. Brătulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeș*, București, 1942, pl. X și urm. Asemănări importante în atitudini, tipologie a figurilor și costume pentru sfinții militari de la Stănești întîlnim la biserica Sfîntul Nicolae-Anapavsa, Meteore, pictată în 1527 de Teofan Cretanul; cf. reproduceri în *Calendar 1968*, publicat de Emporiki Trapeza tis Ellados, cu o prezentare de A. Xyngopoulos (fig. 49). Mulțumesc, cu acest prilej, cercetătoarei Maria Ana Muzicescu, care mi-a pus la dispoziție acest calendar, împreună cu un bogat material bibliografic.

[138] A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra de St. Athanase au Mont Athos*, în *Cahiers archéologiques*, XIX (1969), p. 116.

[139] *Istoria României*, II, p. 649—658.

[140] Vezi, în această privință, relatările lui Anton Verancič (1504—1573), contemporan și cunoscător al evenimentelor din aceste părți, în *Călători străini despre țările române*, vol. I, îngrijit de Maria Holban, București, 1968, p. 407.

[141] *Istoria României*, vol. II, p. 657; Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, p. 213—219.

[142] Șt. Nicolaescu, *Domnia lui Radu-Vodă Paisie*...

dinței. La capătul acestui cortegiu de intercesori activi apare Tudor logofătul, purtătorul de cuvînt al mesajului, martir al cauzei pentru care Giura va lupta la timpul său.

Împotriva acestei interpretări s-ar putea obiecta că *Deisis*-ul, sfinții militari, sf. Constantin și Elena figurează în aproape toate bisericile ortodoxe. E adevărat, dar nu trebuie să uităm că cel puțin două detalii *nu se întîlnesc în mod obișnuit*: *Deisis*-ul într-o redactare iconografică specială și prezența unui laic — boier — în registrul inferior al naosului. Acest ultim detaliu ar fi de ajuns pentru a ne atrage atenția că ne aflăm în prezența unei intenții anume. Actul gratuit își are locul mai puțin decît oriunde într-o biserică, adică în locul în care totul e reglementat canonic și acolo unde omul vine în calitate de solicitant. Fie că se roagă pentru iertarea păcatelor, pentru sănătate, pentru victorie, cel care se roagă *cere* prin definiție *ceva*. Și pentru ca rugăciunea să aibă sorți de izbîndă, ea trebuie să fie sprijinită, amplificată de „intercesori", ale căror raporturi cu divinitatea sînt mai ușoare decît ale muritorilor. Acesta este și sensul *Deisis*-ului — rugăciune în care diverse categorii de sfinți, așezați după rang sau după eficiență într-o problemă anume, intervin în favoarea solicitantului.

Am văzut care sînt principalii intercesori în *Deisis*-ul de la Stănești, dar alături de personajele principale mai apar cîtiva sfinți așezați în porțiunile de pereți dinspre vestul naosului. Pe fața dinspre naos a pilaștrilor de vest sînt zugrăviți, la sud, sf. martir Iacob Persanul (sau Iacob Tăiatul), iar la nord un alt sfînt martir al cărui nume nu s-a păstrat. Pe porțiunea dintre pilaștri și peretele de vest, deasupra firidelor, sînt două perechi de martire figurate în bust, cu cîte o cruce în mînă: la sud, sfintele surori Minodora și Nimfodora [143], la nord sf. Olimpiada și o sfîntă cuvioasă al cărei chip și nume s-au șters cu desăvîrșire. Sf. Olimpiada, diaconeasa, „gloria văduvelor", după formularea dicționarului hagiografic [144], născută la Constantinopol prin anul 368, de neam nobil, rămasă văduvă și supusă persecuțiilor din partea autorităților imperiale, a fost canonizată pentru deosebita virtute și pietate de care a dat dovadă. Zugrăvirea acestei sfinte văduve în imediata vecinătate a portretului Dimitrei — văduva lui Tudor din Drăgoești — ni se pare semnificativă.



La capătul acestei examinări a registrului inferior al naosului avem, credem, toate elementele necesare reconstituirii și înțelegerii ideii de care a fost călăuzit Giura atunci cînd a hotărît să zugrăvească biserica de la Stănești. După ce a cerut iertare pentru păcatele sale (*Căința lui David*), după ce a rostit rugăciunea de mulțumire pentru trecerea primejdiei (*Imnul Acatist*) și după ce s-a pus sub protecția unui hram aducător de izbîndă viitoare (*Fecioara Întrupării* și *Acatistul*), lui Giura îi mai rămîne să aducă un omagiu — „in memoriam" — celui care plătise cu viața lupta împotriva unei anume stări de lucruri. Procedînd astfel, ctitorul înțelegea să arate că preia ideea acestei lupte, că deocamdată „se roagă" împreună cu Tudor figurat în registrul *Deisis*. La scurt interval — trei ani — după expunerea iconografică a acestei adeziuni, socotind că momentul faptelor a sosit, Giura trece la luptă fățișă.

## IV. MEȘTERUL ZUGRAV. CONCLUZII

Problema identității meșterului zugrav principal, a tehnicii și stilului său, a formației sale este una din cele mai importante și, în rîndurile care urmează, vom încerca să lămurim diversele ei aspecte.

[143] Gherasim Timuș, *Dicționar aghiografic*, București, 1898, p. 582.

[144] *Ibidem*, p. 622—623.

Trebuie să subliniem de la început că analiza tehnicii și a coloritului picturii de la Stănești este foarte anevoioasă datorită degradării la care a ajuns decorul mural în decursul timpului [145]. Astăzi nu mai avem decît o palidă imagine a ceea ce era ansamblul de la Stănești, multe detalii de tehnică picturală nu se mai pot surprinde, curățirea nepricepută a picturii înlăturînd o parte din culorile de suprafață.

Pictura din 1536 a fost executată pe următorul suport : un prim strat de tencuială, gros de 1—1,5 cm, în care s-au amestecat paie tocate mărunt. Peste acest strat s-a întins un al doilea, foarte subțire — mai degrabă o peliculă —, cu granulație fină, în compoziția căruia s-au introdus fire de cînepă mărunt tăiate, care să asigure coeziunea suprafeței pictate și să împiedice cojirea stratului de culoare. Pictarea s-a făcut pe acest suport neted și umed. Cu cît zugravii au lucrat mai repede și au terminat pictarea înainte de uscarea tencuielii, cu atît mai bine s-au fixat culorile și au rezistat de-a lungul timpului.

Din examinarea atentă a picturilor din 1536 se vede clar că nu sînt opera unei singure persoane; și este firesc să fie așa, zugrăvirea unei biserici fiind o întreprindere dificilă, care necesită lucrul în echipă [146].

S-a început prin conturarea siluetelor și prin desenul draperiilor, trasate cu penelul în culoare brun-roșcată. Acolo unde îmbrăcămintea are un ornament geometric, ca la feloanele ierarhilor, tencuiala a fost în prealabil zgîriată într-o rețea, alcătuind pătrățele. Apoi s-a întins culoare de fond — albastru vînăt — și culorile locale, întîi cele mai închise, apoi cele mai deschise, obținîndu-se în felul acesta și modeleul. Părțile puternic luminate ale faldurilor au fost retușate în culoare albă, unele detalii din platoșele metalice ale sfinților militari sînt lucrate în grisaille, iar perlele de pe veșmintele mai somptuoase sînt stropi de culoare albă ce se ridică ușor în relief pe suprafața netedă a picturii. Culoarea pielii este un ocru-gălbui cu umbre brune. Figurile feminine au o carnație mai deschisă, prin adăugarea unui strat de culoare albă, astăzi, de cele mai multe ori, cojit. Trăsăturile sînt desenate mărunt, cu un penel foarte fin, în culoare brună. La unele figuri se mai pot surprinde urme de roșeață pe obraz și pe buze.

Desenul este elementul principal în modul de expresie artistică a zugravilor de la Stănești. De la el se pornește în schițarea conturelor, prin desen se realizează detaliile interioare, draperiile și tot în mod grafic se delimitează zonele de umbră și lumină. Figurile cu trăsături mărunt caligrafiate sau cu riduri pronunțate, în cazul figurilor de bătrîni, își realizează valoarea expresivă exclusiv din grafie. Modeleul prin valorație nu e ignorat de meșteri, dar (atunci cînd se mai păstrează) el e suplimentar desenului.

Caracterul și gradul de abilitate în desen ne ajută să distingem, în cuprinsul ansamblului, părțile lucrate de meșterul principal și acelea lucrate de calfe, credem, în număr de două. Meșterul stăpînește bine desenul, ductul său este sigur, corect, cursiv, fără naivități, dar și fără spontaneitate. Totul e meșteșug și abilitate, procedeu învățat și reprodus. Senzația dominantă în fața personajelor sale, chiar atunci cînd sînt în mărime naturală, este aceea de mărunt, de migală. Puține piese din ansamblu au oarecare valoare monumentală : *Pantocratorul*, pro-

[145] O primă deteriorare se datorează fumului de la luminări; stricarea îndelungată a acoperișului și infiltrarea apei de ploaie a determinat apariția unor concrețiuni calcaroase în diverse locuri la suprafața picturii. Restaurarea arhitectonică a bisericii, în 1937, a sistat acest proces. Din inițiativa și îndemnul preotului paroh D. Popescu s-au strîns apoi de la localnici fonduri pentru restaurarea picturii. Lăudabilă în sine, această acțiune dusă la capăt prin intermediul și sub supravegherea unui delegat al Comisiei monumentelor istorice, nu a dat rezultatele dorite. Nepriceperea pictorului, angajat pentru efectuarea restaurării, în materie de curățire a picturii murale a dus la o deteriorare ulterioară. A se vedea arhiva D.M.I., fond. C.M.I., dosar Stănești-Vîlcea.

[146] Pentru modul în care se desfășura lucrul în echipă, indicații prețioase în articolul unui vizitator al mănăstirilor de la Athos în secolul trecut : Dominique Papety, *Les peintures byzantines et les couvents de l'Athos*, în *Revue des deux mondes*, XVIII (1847), p. 769—789, în special p. 781—782; a se vedea și V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, p. 93.

feții din turlă, evangheliștii Matei (fig. 10) și Ioan în pandantivii de est, Fecioara orantă din conca altarului. Celelalte porțiuni pictate de meșterul principal sînt : partea sudică a registrului inferior din absida altarului, *Deisis*-ul (fig. 26) și sfinții militari din absida de sud (fig. 28), sf. Constantin și Elena pe peretele de vest al naosului, sfinții călugări (fig. 21, 22), arhanghelii (fig. 23) și portretele de ctitori din registrul de jos al pronaosului. Intervenția sa este evidentă și în cîteva din ultimele scene ale *Acatistului* (fig. 20) din pronaos și în unele compoziții din altar și naos, pe pereții de sud.

Înclinăm să atribuim uneia din calfe cele mai multe scene de sărbători din naos, sfinții ierarhi din partea de nord a altarului și sfinții militari din absida de nord. Desenul acestuia e mai puțin abil și execuția într-un ritm mai lent a determinat, probabil, și deteriorarea mai accentuată a picturii în decursul timpului.

În sfîrșit, o mînă inexpertă, cu vizibile stîngăcii, a lucrat *Bunavestire* și *Nașterea* de pe arcul mare de est, *Patimile* și cîteva scene din *Acatist* în registrele superioare, adică tocmai suprafețele mai greu accesibile privitorului.

Proporțiile trupului omenesc în picturile de la Stănești le vom aprecia, așa cum specifică erminiile, în funcție de raportul dintre cap și restul corpului. Proporția este de 1/7, 1/6; totuși, canonul de 1+7 e rar la Stănești, în general tendința e către 1 + 6, capetele fiind astfel cam mari în raport cu trupul.

Fizionomiile nu sînt stereotipe; respectînd tipologia prescrisă pentru diversele figuri de personaje sacre, zugravii reușesc să le individualizeze. Nu putem ști în ce măsură portretele ctitorilor corespund modelelor reale, dar este vizibil efortul de surprindere a unor trăsături particulare și totala lipsă de idealizare a figurilor.

Modul de tratare a draperiilor este sec și liniar. Pliuri țepene, întrerupte în unghiuri ascuțite în mod convențional, fără o rațiune determinată de forma și poziția corpului. Jocul pliurilor e în primul rînd decorativ, totuși această tratare nu anihilează corporalitatea siluetelor.

Monotonia succesiunii de sfinți din registrul inferior sau a profeților din turlă e înlăturată prin atitudinile variate, prin poziția diferită a mîinilor, prin rotulurile desfășurate și fluturînd liber, utilizate și ca element decorativ de ritmare.

Zugravii de la Stănești nu stăpînesc știința compunerii scenelor. În cadrele dreptunghiulare sau pătrate, în scenele cu multe personaje, dispunerea lor e stîngace, înghesuită, fără accente[147]. Acolo unde, dimpotrivă, spațiul e mare în raport cu numărul personajelor, stîngăcia se exprimă prin răzlețirea grupurilor sau indivizilor, prin lipsa de coeziune. Aceste deficiențe se datoresc de fapt *transpunerii unor scheme compoziționale concepute pentru pictura de icoane și pentru ilustrarea manuscriselor și tipăriturilor*. Dimensiunile unei icoane se aleg anume pentru scena pe care pictorul dorește să o reprezinte, dar, atunci cînd se pictează un perete, cadrul e deja fixat. Stabilirea programului iconografic, forma și dimensiunile pereților determină o „parcelare" a suprafeței ce urmează a fi pictată. Cînd meșterul e înzestrat, el poate să adapteze compoziția cadrului de care dispune, dar cînd e doar un meșteșugar, el se mulțumește să transpună modelul din caietul său pe perete fără modificări. Cel mai bine se poate sesiza acest procedeu în decorul concelor absidelor de sud și nord ale naosului. Suprafețele concave ale concelor pun probleme speciale decoratorului, o compoziție în triunghi sau semicerc fiind aici cea mai adecvată. La Stănești au fost alese două scene a căror schemă compozițională era potrivită : *Cina cea de taină* și *Pogorîrea Sf. Duh*, ambele compuse în semicerc. Dar modelul din caiet, cu arhitecturile din fundal concepute pentru umplerea unui cadru dreptunghiular, era destinat unei suprafețe plane. Omiterea lor ar fi însemnat adaptarea la suprafața semicircular-concavă a peretelui și înțelegerea unei probleme de decor monumental și de vizua-

[147] Fapt subliniat încă de I. D. Ștefănescu, *La peinture*..., p. 355.

litate. Zugravul nu înțelege problema și distruge unitatea compoziției prin copierea *tale quale* a modelului : arhitecturile laterale din fundal, în loc să strîngă și să încadreze compoziția, creează pe suprafața concavă linii divergente, în opoziție flagrantă cu nevoia de centrare pe care o simte ochiul fixat pe concă.

Merită să fie subliniată o caracteristică a modului de a sugera adîncimea și perspectiva — în unele scene — prin reprezentarea mobilelor din primul plan — paturi, fotolii, sarcofage — într-o poziție oblică, care înlesnește redarea în perspectivă liniară. Acest sistem de sugerare a spațiului se întîlnește în pictura postbizantină în secolul al XV-lea, la Kremikovci, Poganovo etc., și A. Grabar[148] arăta că e vorba de asimilarea unor influențe din pictura italiană a Renașterii timpurii. Același autor remarca, la monumentele amintite și la Boboševo, delimitarea spațiului în ultimul plan, prin arhitecturi foarte simple : ziduri a căror monotonie e întreruptă doar de turnulețe sau edicule. E o trăsătură comună și picturii de la Stănești. Scenele în care arhitecturile sînt mai complicate sînt acelea care obligă la sugerarea unor cetăți, palate sau interioare somptuoase (*Intrarea în Ierusalim* (fig. 16), *Judecata lui Pilat*, *Căința lui David*, *Nașterea Fecioarei* etc.). În asemenea cazuri întîlnim portice, loggii, edificii cu etaj, dar tratarea lor e stîngace, înghesuită. În general însă zidurile din fundal sînt străpunse doar de ferestre sau uși dreptunghiulare, în care sînt agățate draperii înnodate, motiv vechi, transmis prin arta paleologă. Tot un motiv pitoresc, de tradiție elenistică, reluat de arta paleologă și perpetuat ulterior, sînt vellumurile de culoare roșie sau albă, cu un desen vărgat, ce flutură întinse între două turnulețe. Ornamentele arhitecturilor sînt cornișele în zigzag, capitele de pilaștri în motiv de acant, dar, mai ales, aproape nelipsit, un ornament geometric mărunt din cîteva trăsături subțiri de penel. Nicăieri motivele de reliefuri, statui, herme, îndrăgite de epoca paleologă. Și la arhitecturi, ca și la mobilier, se percepe aceeași tendință, nerealizată decît parțial, de a reprezenta edificiile și obiectele în perspectivă liniară. Desigur, prin aceasta nu vrem să spunem că zugravii de la Stănești erau preocupați de probleme de perspectivă și că faptul e insolit. Ei nu sînt decît purtătorii unei maniere picturale întîlnite încă la sfîrșitul secolului al XV-lea în monumente din Bulgaria și, apoi, în secolul al XVI-lea, în cele de la Meteore și Athos.

Peisajul e realizat, în mod convențional, fie prin dîmburi domoale — colorate în ocru și verde palid — ale căror margini sînt presărate cu plante firave, fie prin obișnuitele stînci prăpăstioase, reprezentate „cubist” în trepte și ridicîndu-se în piramidă în extremele fundalului (*Botezul*, *Învierea lui Lazăr*, *Plîngerea*, *Sosirea magilor* etc.). Deosebirea dintre solul scenelor de interior și al celor din exterior este culoarea, roșie-închis în primul caz și verde în al doilea. În reprezentarea sfinților pustnici în peisajul deșertic, culoarea solului este un ocru-roz, sugerînd nisipul. Cerul e întotdeauna de un albastru-vînăt. Și, fiindcă vorbim de culori, se impune să ne oprim asupra calităților cromatice ale ansamblului. Paleta utilizată e bogată, dar efectul originar al culorilor nu-l mai putem decît bănui. După spusele acelora care au văzut monumentul acum cîteva decenii, s-ar părea că tocmai armonia delicată și transparența de acuarelă constituiau calitatea deosebită a picturii de la Stănești. Din fericire, icoanele de hram de la exterior s-au păstrat bine și ne oferă adevăratele valori. Buclele blonde ale îngerilor, tunicile lor de culoare portocalie sau verde-transparent, aripile cu pene în nuanțe delicate de roz, galben, roșu și alb, lorosul cu motive aurii hexagonale pe bandă albastră, fondul icoanelor, verde în partea de jos și albastru-închis deasupra alcătuiesc o plăcută îmbinare cromatică. Icoana centrală cu Fecioara și Iisus este prin definiție mai convențională în colorit : maforionul Fecioarei e roșu-închis, iar rochia albastră ; Iisus are un himation galben cu retușe albe peste cămășuța albastră.

[148] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 351—353.

Motivele decorative de pe marginile nișelor, cu palmete, vrejuri, panglici răsucite sau în zigzag și mărunte rozete, sînt un prilej de ornamentație policromă fără stridențe. La motivele cu panglici, segmentele îndoite sau răsucite sînt colorate alternativ în două sau trei culori, realizîndu-se astfel un efect de relief. Predilecția pentru aceste motive ne apropie, o dată mai mult, de pictura monumentelor bulgărești de la sfîrșitul secolului al XV-lea, dar și de aceea mai veche a secolelor XIII—XIV din spațiul balcanic. A. Grabar le socotește o preluare a elementelor decorative din arta preiconoclastă [149]. Același lucru se poate spune și despre mascheronul ce se află în centrul unui chenar ornamental de pe bolta pronaosului. Măștile sau capetele din gura cărora ies vrejuri sînt un motiv elenistic, reluat atît de arta paleologă, cît și de decorația renascentistă italiană [150]. În arta de tradiție bizantină a sud-estului european din secolele XV—XVI, reintroducerea acestor tipuri de chenare ornamentale se face și pe calea primelor tipărituri slave de la Cetinje și Veneția [151].



Din analiza iconografică a scenelor de la Stănești (vezi ,,Anexa'') se desprind cîteva observații. În primul rînd, majoritatea analogiilor stabilite ne leagă de monumente tîrzii (sec. XV—XVI), de pe teritoriul Bulgariei, Macedoniei grecești, dar mai ales de acelea de la Athos și Meteore din secolul al XVI-lea [152]. Nu întîlnim caractere arhaice în iconografia Stăneștilor, ci, dimpotrivă, schemele cele mai noi și frecvent utilizate la începutul secolului al XVI-lea și care vor cunoaște o ulterioară predilecție, unele din ele în forma pe care o capătă acum, altele continuîndu-și evoluția prin asimilarea unor noi elemente de proveniență occidentală. Sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea constituie un moment important în istoria artei de tradiție bizantină în Grecia și în Balcani. Este momentul cristalizării unor tendințe și impulsuri grefate unor vechi tradiții, asimilării unor factori de proveniență diversă, este de fapt momentul deplinei constituiri a iconografiei și stilului pe care personalități artistice, provenind din Creta, au contribuit în a le face cunoscute sub denumirea de ,,școala cretană''.

Am putut stabili, în cursul studiului iconografic (vezi ,,Anexa''), cîteva analogii între scenele și personajele de la Stănești și acelea de la biserica Sf. Nicolaie Anapavsa de la Meteore (fig. 28, 29; 33, 34), primul monument la care e atestată, în 1527, activitatea pictorului Theofan din Creta, cel care e considerat, atît de tradiție, cît și de istoriografia modernă de artă, drept artistul care a contribuit la cristalizarea noului stil. Pe de altă parte, analiza imnurilor *Acatist* și *de Crăciun* a pus în lumină prezența unor elemente provenite din iconografia monumentelor mai vechi din Serbia, pe care reprezentările din secolul al XVI-lea de la Athos le ignorează, dar care se regăsesc aproape la fel în pictura din 1621 a Trapezei Hilandarului, veche ctitorie sîrbească. Aceste constatări, în aparență contradictorii, fac necesară o incursiune în peisajul artistic balcanic al secolelor XV—XVI, pentru a putea urmări curentele artistice, aria lor de răspîndire, durata și succesiunea lor. Numai astfel vom putea înțelege căror împrejurări și căror influențe își datorează formația meșterul principal de la Stănești.

Dar mai întîi să precizăm, în măsura posibilului, cine este șeful echipei de la Stănești. Hazardul nu ne-a fost prielnic, întrucît numele lui s-a șters din inscripția votivă a bisericii. La sfîrșitul pisaniei din pronaos (fig. 2), în colțul din stînga, jos, se mai poate citi doar [...] єратȣд' ... // [з]ωгр фо҃//апо тин трговн//стȣ. Este evident că primele șase litere sînt transcrierea fonetică

[149] *Ibidem*, p. 326—327, fig. 41 și 42.

[150] A. Grabar, *La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, VI (1957), p. 112, 120, 121, fig. 7.

[151] Cf. reproducere la Dejan Medaković, *Grafica srîpskih stampanih kniga XV—XVII veka*, Belgrad, 1958 (rezumat german, p. 249—263), CXXV planșe.

[152] A se vedea și concluziile lui I. D. Ștefănescu, *La peinture*, p. 107.

a formulei grecești „χεῖρα τοῦ", adică „mîna lui", și nu așa cum au crezut Șt. Meteș, V. Brătulescu, Drăghiceanu etc. [153] numele zugravului, pe care îl citeau Eratudi. I. D. Ștefănescu nu era de acord cu această lectură și propunea Iraklios [154], deși nicăieri nu apar un К și un И. Cercetătorii C. Bălan și H. Chirca, descifrînd pisania, au înțeles că numele zugravului începe abia de la litera Λ, iar primele litere aparțin formulei grecești în transcriere. Specificația „mîna lui... <cutare> zografos" începe să fie frecventă în secolul al XVI-lea în semnăturile meșterilor și, chiar atunci cînd zugravul este grec, ortografia și prescurtările sînt diferite de la caz

[153] A se vedea în lucrarea de față *Introducere*, notele 19 și 20.

[154] I. D. Ștefănescu, *Les portraits*..., p. 15.



Fig. 29. Sfinți militari; biserica Sf. Nicolaie-Anapavsa, Meteore, Grecia (reproducere după *Calendar 1968*, Emporiki Trapeza tis Ellados, prezentare de A. Xyngopoulos).

la caz. Astfel, ni se pare firesc ca un român care nu știa grecește sau avea cel mult vagi noțiuni de limbă, dar în nici un caz de scriere greacă, să fi redat incorect formula pe care știa că o foloseau colegii săi de breaslă din spațiul sud-balcanic. Numele zugravului are inițiala D; restul literelor s-au șters, cu excepția unui mic semn sus în dreapta lui D, și către sfîrșitul numelui o literă neclară (ar putea fi un И sau un Р). Cercetătorul C. Bălan înclină să creadă că numele zugravului era Dimitrie, cu atît mult mult cu cît existența unui zugrav cu acest nume e atestată documentar cam în aceeași perioadă [155]. De altfel, din vechea pisanie a mănăstirii Bistrița-Vîlcea (1519) se știe că, alături de Dobromir și Chirtop, a lucrat și meșterul Dumitru [156]. Nu sîntem însă de acord cu interpretarea pe care C. Bălan o dă semnului de lîngă inițiala D, considerîndu-l un i. Nicăieri în pisanie sau în inscripțiile de pe picturi nu am întîlnit un i aruncat ca un accent ascuțit lîngă o literă. Cînd e o bară verticală, i are întotdeauna două puncte deasupra, ї, iar în celelalte cazuri e redat prin И. Semnul de lîngă D poate fi mai curînd un fragment din litera ȣ. De altfel, forma românească a numelui e Dumitru, nu Dimitrie. Oricum, nu ne putem pierde în conjecturi asupra numelui; e cert că începea cu D și avea — în funcție de spațiul disponibil — 6 sau 7 litere [157].

Următorul cuvînt este ,,zografos'', adică din nou transcrierea în litere slavone a unui cuvînt grecesc (cu terminația *os*), și nu echivalentul zograf sau zugraf. Ultimele cuvinte (**апо тин тргокистѣ**), se traduc prin ,,din Tîrgoviște'', ,,apo tin'' fiind tot un grecism. Nu putem avea nici o îndoială asupra locului de baștină al zugravului. El e din Tîrgoviște și, probabil, român. Traducerea integrală a inscripției este ,,mîna lui D‹......› zugravul din Tîrgoviște''. Transcrierea incorectă a formulei grecești care însoțește semnătura, la care se adaugă grafia incorectă în inscripția Pantocratorului din turlă [158], sînt argumente care ne îndeamnă să credem că nu poate fi vorba de un grec stabilit în Tîrgoviște. Dar, în același timp, utilizarea unei formule curente în mediul grecesc, folosirea termenilor de ,,zografos'', ,,apo tin'' sînt indicii care pot sugera că meșterul a frecventat această ambianță artistică sud-balcanică și, mai ales, sînt expresia unei adeziuni de ordin moral la o anume zonă artistică ce se bucură de un prestigiu deosebit în al doilea sfert al secolului al XVI-lea.

De altfel, aceste ipoteze se sprijină, în primul rînd, pe constatările de ordin iconografic și stilistic, fapt care ne aduce din nou la problema formației meșterului. Ea nu poate fi rezolvată prin simpla comparare a picturii de la Stănești cu picturile anterioare secolului al XVI-lea din Țara Românească, adică ansamblul de la bolnița Bistriței (1520—1521) și fragmentele de frescă de la biserica Mănăstirii Argeșului (1526), sau cu aceea imediat posterioară de la bolnița Coziei (1542—1543), deoarece ar însemna să rezolvăm o necunoscută prin alte necunoscute. Într-adevăr, pînă în momentul de față, aceste picturi nu au fost temeinic studiate și ele solicită aceeași dezlegare a problemei formației meșterilor respectivi. Desigur, între aceste picturi și aceea de la Stănești există, alături de deosebiri, o înrudire stilistică care ține de stilul general al picturii postbizantine a secolului al XVI-lea. Dar, așa cum remarca cercetătoarea M. A. Musicescu [159], nu putem vorbi de un stil propriu picturii muntenești din secolul al XVI-lea, de o școală muntenească de zugravi, așa cum, bunăoară, putem vorbi de o școală moldovenească de pictură în aceeași vreme. Cauzele social-economice și politice ale acestei evoluții dife-

[155] Informații orale de la tov. C. Bălan, care se referea la materiale în curs de publicare.

[156] N. Iorga, *Inscripții*, II, p. 81.

[157] Nu poate fi Dobromir, pentru că maniera de la Stănești nu e aceea a lui Dobromir I de la Argeș și nici aceea a lui Dobromir II de la Tismana; nu poate fi nici David de la Bolnița Coziei din aceleași motive stilistice.

[158] Articolul ὁ e scris cu ὤ.

[159] A se vedea studiul de sinteză Maria Ana Musicescu, *Evolution des étapes stylistiques de la peinture murale valaque*, în *Actes du premier Congrès International des Etudes Balkaniques et Est-Sud Européennes*, II, Sofia, 1969, p. 823—836, în special p. 825—830, și de asemenea subcapitolul *Pictura* ‹în Țara Românească, sec. XV—XVI›, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 269—271.

renţiate pe plan artistic, pentru cele două ţări româneşti, au fost judicios studiate în partea introductivă a capitolelor referitoare la arta secolelor XV—XVI în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I [160], fapt care ne dispensează de o expunere în acest sens. Dar existenţa în prima parte a veacului al XVI-lea în Ţara Românească a unor meşteri zugravi şi pictori de icoane, ale căror opere — în mică parte — ajunse pînă la noi pun în evidenţă maniere diverse, deci formaţia diversă a acestor meşteri, ne obligă la o analiză separată a ansamblurilor şi a operelor în raport cu pictura imediat anterioară şi contemporană din regiunile învecinate, cu care Ţara Românească a avut vechi şi permanente legături politice şi culturale.

Nu putem căuta sursa de formare a zugravilor care au lucrat în Muntenia, în Moldova vecină, întrucît — cu tot caracterul ei de „şcoală" — pictura moldovenească a veacurilor XV—XVI este rezultatul cristalizării în forme proprii, ce ţin mai ales de impunerea unui anume program, a unui limbaj artistic legat de evoluţia generală a picturii de tradiţie bizantină. Pictura moldovenească vădeşte permanentul contact cu ceea ce e mai nou în maniera post-bizantină, alături de unele influenţe occidentale venite prin filiera central-europeană. Oricît de importantă şi vie, din punct de vedere artistic, ea rămîne un fenomen local, un fenomen de convergenţă. Asemănările iconografice şi stilistice pe care le întîlnim între pictura din Moldova şi cea din Muntenia sînt tocmai acelea care provin din repertoriul iconografic comun şi din unitatea de stil a picturii postbizantine a secolului al XVI-lea, considerată în ansamblul ei, din sudul Peninsulei Balcanice pînă în Rusia.

O recentă sinteză asupra picturii ortodoxe din Transilvania [161] urmăreşte procesul de evoluţie al picturii murale din bisericile româneşti din secolele XIV—XVI. În legătură cu problema pe care o urmărim ne interesează în mod special picturile de la Densuş şi biserica Colţului din secolul al XV-lea [162], cu atît mai mult cu cît autorul le socoteşte drept rezultatul pătrunderii şi asimilării unor influenţe venite din sudul Carpaţilor, din Ţara Românească, unde tocmai din această epocă nu ni s-a păstrat nimic. Dar şi aici ansamblurile amintite vădesc maniere deosebite, ceea ce exclude un centru comun de formare a meşterilor. O dată mai mult, ne vedem siliţi să căutăm aceste centre în sudul balcanic.

Cercetările recente în domeniul istoriei artei de tradiţie bizantină duc la concluzia că, în tot cursul evului mediu şi pînă într-o epocă destul de recentă (secolele XVIII—XIX), circulaţia meşterilor zugravi a fost deosebit de intensă. Şi este firesc să fi fost aşa, dacă ne gîndim că sistemul medieval de însuşire al oricărui meşteşug implică peregrinarea ucenicului prin diverse centre în care meşteşugul său se bucură de o tradiţie deosebită sau în care îşi desfăşoară activitatea meşteri renumiţi. Pe de altă parte, într-o vreme în care numai călătoria — prin contactul direct cu opera — putea forma orizontul artistic al unui individ, ea se impunea cu necesitate. În condiţiile mai speciale ale cuceririi otomane în Balcani trebuie să ţinem seama şi de imigraţia şi circulaţia meşterilor, lipsiţi de comenzi frecvente şi substanţiale în regiunile cucerite, şi, mai ales, de lipsa unor centre cu adevărat urbane, în care viaţa meşteşugărească să se poată dezvolta normal şi să capete un caracter sedentar. Chiar în regiunile care nu au fost cucerite de turci, dar care, aflate la graniţa imperiului, au avut parte de toate vicisitudinile unei permanent ameninţătoare vecinătăţi, situaţia nu diferă mult de aceea din zonele cucerite. Independenţa Ţării Româneşti nu implica o stare cu mult mai privilegiată sub raport cultural-artistic faţă de vecinii supuşi de la sud decît în scurtul interval al domniilor de la sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul celui de-al XVI-lea. Comunitatea de suferinţă, aspiraţii şi interese între popoarele de la sud şi de la nord de Dunăre, întărită de

[160] *Istoria artelor plastice în România*, I, (Em. Lăzărescu), p. 227—235; (Sorin Ulea), p. 291—293.

[161] Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, Bucureşti, 1970.

[162] *Ibidem*, p. 46—58.

un factor comun ce nu trebuie neglijat în epoca medievală, acela al unei ideologii feudale comune, de esență teologică: religia, au făcut ca și expresia artistică să îmbrace aceleași forme, cu atît mai mult cu cît era vorba de o artă religioasă. În aceste condiții, „naționalitatea" artistului nu avea importanță. Fie român, fie grec, sîrb, bulgar sau albanez, artistul exprima același conținut ideologic comun. Dar chiar și atunci cînd îmbracă forme teologice, ideologia unei epoci nu poate fi desprinsă de complexul vieții sociale, de structură. Opera de artă ca fenomen de reflectare suprastructurală va exprima tendințele și năzuințele specifice epocii, și, în felul ei, pictura religioasă postbizantină este o artă pătrunsă de spiritul rezistenței față de opresori.



În ultimele decenii, preocuparea istoricilor de artă din țările balcanice pentru epoca de după cucerirea Constantinopolului (1453), născută din nevoia de a lămuri problemele unei arte a cărei valoare era supraapreciată de unii cercetători, în vreme ce alții îi contestau orice calitate artistică [163], s-a concretizat în apariția unor importante studii ce contribuie la înțelegerea științifică a unui fenomen artistic generat de anume cauze istorice. Savanți ca M. Chatzidakis [164], A. Xyngopoulos [165], S. Pelekanidis [166], Sv. Radojčić [167], V. Djurić [168], Sr. Petković [169] și alții [170]

[163] V. Lazarev, în articolul *K voprosu o greceskoj maniere, italo-greceskoj i italo-kritskoj școlah jivopisi*, în *Ejegodnik Instituta istorii iskustva Akademii nauk SSSR*, 1952, p. 59—91, are meritul de a fi lămurit anumite confuzii care se făceau între „școala" italo-greacă a secolelor XIV—XV și „școala italo-cretană" ce aparține secolelor XVI—XVII. Dar, ridicîndu-se împotriva aprecierilor lui S. Bettini și Ph. Schweinfurth, el neagă orice valoare artistică școlii cretane, socotind-o un fenomen decadent. Același punct de vedere este menținut și în *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 409—410, unde se dă și o amplă bibliografie asupra problemei în nota 265 la p. 441—442.

[164] Manolis Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine*, extras din *L'Hellenisme Contemporain*, Atena, mai, 1953; idem, *Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce*, în *Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI^e ... XVIII^e siècles)*, I^er Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 1966, p. 7—19; idem, *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300—1350)*, în *Proceedings of the Conference „Balkans-Continuity and Change"*, Los Angeles, 1969, sub tipar, consultat în text dactilografiat.

[165] Andrei Xyngopoulos, *Shediasma historias tis threskeutikis zografikis meta tin halosin*, Atena, 1957; idem, *Ta mnimea ton Servion*, Atena, 1957; idem, *Mosaïques et fresques de l'Athos*, în *Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963*, II, Veneția ‹1964›, p. 247—262.

[166] S. Pelekanidis, *Kastoria, Vizantinai toihografiai*, album, Salonic, 1953; idem, *Vizantina kai metavizantina mnimea tis Prespas*, Salonic, 1960.

[167] Sv. Radojčić, recenzia cărții lui A. Xyngopoulos, *Shediasma historias...*, în *Byzantinische Zeitschrift*, III (1960), nr. 2, p. 417—419; idem, *Une école de peintres de la deuxième moitié du XV^e siècle* (text în sîrbă cu rezumat francez), în *Zbornik za likovne umetnosti*, I, 1965, p. 69—104; idem, *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV^e jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, în *Actes du Colloque international de civilisations balkaniques*, Sinaia, 1962, p. 23—30.

[168] Vojslav Djurić, *L'école de peinture de Dubrovnik*, Belgrad, 1963 (text în serbo-croată și rezumat francez, p. 279—288).

[169] Sreten Petković, *Zidno slicarstvo na području Pečke Petrijaršije, 1557—1614*, Novi Sad, 1965 (cu rezumat englez); idem, *Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XV-th until the end of the XVII-th centuries*, în *Communauté et diversité...*, I^er Congrès international des études du sud-est européen, Sofia, 1966, p. 20—36.

[170] Lazar Mirković, *Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslavien*, în *Pepragmena*, Atena (1955), p. 301—328; Constantin D. Kalokyris, *Athos. Themes of archaeology and art (On the occasion of the 1000-th anniversary 963—1963)*, Atena, 1963 (rezumat englez, p. 321—335); Andreas Stylianou, *Some wall paintings of the second half of the 15-th century in Cyprus*, în *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines*, Ohrida, 1961, t. III, Belgrad, 1964, p. 363—369; N. Moutsopoulos, *The Churches of the Prefecture of Florina*, Salonic, 1966; Th. Popa, *Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, în *Communauté et diversité...*, I^er Congrès international des études du sud-est européen, Sofia, 1966, p. 48—58, și, în aceeași culegere, At. Bojkov, *Les monuments d'art en Bulgarie*, p. 59—73.

au adus noi și prețioase contribuții în studiul picturii postbizantine atît pentru țările lor, cît și pentru întreg spațiul balcanic.

În tabloul sintetic pe care vom încerca să-l schițăm ne vom folosi permanent de rezultatele la care au ajuns acești istorici de artă, scopul acestei treceri în revistă fiind precizarea posibilităților de contact, influențe și formare pe care le-au avut pictorii zugravi care au lucrat în veacul al XVI-lea în Țara Românească și, desigur, cu referire specială la autorii ansamblului de la Stănești [171].

Încercînd să clarifice anumite aspecte ale picturii din a doua jumătate a secolului al XV-lea, pe care importanta lucrare a lui A. Xyngopoulos asupra picturii grecești postbizantine le considera nesemnificative, cercetătorul sîrb Svetozar Radojčić, într-un articol din 1965 [172], arată că pictura postbizantină nu este un fenomen unitar, strict grecesc și că, în orice caz, în sînul ei există curente diverse ce pot fi urmărite și individualizate. Un grup de monumente pictate (sau repictate) în ultimele decenii ale secolului al XV-lea : Schimbarea la față — Meteore (1483), Sf. Nichita lîngă Skoplje (1483—1484), biserica mănăstirii Treskavac (1480—1490), biserica Sf. Nicolaie a monahiei Eupraxia — Castoria (1486), capela de la Sf. Nicolaie Bolnicki — Ohrida (circa 1490), Poganovo (lîngă Niș — 1499) prezintă caractere de program, iconografie și stil înrudite. Ceea ce surprinde în pictura acestor monumente este, pe de o parte, conținutul teologic savant, plin de simboluri, de aluzii și trimiteri la textele scriptuare, alături de o iconografie în care au pătruns elementele unui naturalism de origine gotică tîrzie prin filiera italiană (fizionomii rebarbative, gesturi expresive, sugerarea mai precisă a spațiului) și un stil primitiv, grosolan. Această contradicție dintre insistența de conținut în direcția tradiției ortodoxe și încercarea de ,,modernizare'', prin introducerea unor elemente din arta occidentală (deja depășite în acel moment), arată, după părerea cercetătorului sîrb, că ,,înaintea întîlnirii între formele bizantine cu cele renascentiste (stilul cretan) a existat una anterioară'' [173], dar, datorită mediocrității meșterilor, aceștia nu au fost capabili să asimileze împrumuturile, și acest scurt experiment se soldează cu un eșec. Ultimul din seria monumentelor amintite — biserica Sf. Ioan de la Poganovo (1499) — demonstrează întoarcerea la schemele tradiționale, păstrînd însă caracterul unei picturi ,,savante'' practicate de meșteri care pe plan artistic nu se ridică dincolo de rutina de atelier. Fără a atinge problema provenienței meșterilor, Sv. Radojčić sugerează că acest curent artistic și pictarea monumentelor aflate pe un spațiu larg, între Macedonia și nord-estul Serbiei, s-ar datora protecției exercitate de sultana Mara, personalitate influentă, fiica lui Vuc Branković și mama adoptivă a sultanului Mehmet al II-lea [174]. Concluzia cea mai importantă a articolului este însă faptul că, după o scurtă perioadă de stagnare, inerentă tragicelor evenimente marcate de căderea Constantinopolului și de căderea cetății Smederevo (1459), pictura bizantină — în această zonă apuseană a Balcanilor — vădește curînd încercări de ieșire din impas prin experimentarea unor formule noi, hibride, ce oglindesc de fapt contradicțiile în mentalitatea societății respective.

Într-un recent articol [175], *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans*, M. Chatzidakis realizează o sinteză a etapelor și curentelor picturii de tradiție bizantină, pornind de la o dată destul de veche — 1300 — și mergînd pînă la momentul de apogeu al ,,școlii cretane''— 1550. Acest lucru îi permite considerarea fenomenului în evoluția sa istorică și sublinierea con-

[171] Informația noastră asupra picturii postbizantine din sud-estul european fiind aproape exclusiv livrescă și întemeiată pe reproduceri fotografice, este posibil să ne fi înșelat în unele aprecieri sau analogii. Neputînd avea o opinie personală asupra monumentelor pictate din regiunea amintită, vom adopta, deocamdată, concluziile specialiștilor din țările respective.

[172] Sv. Radojčić, *Une école de peintres . . .*, în *Zbornik za licovne umetnosti*, I (1965), p. 69—104.

[173] *Ibidem*, p. 97.

[174] *Ibidem*, p. 75.

[175] Raport sub tipar, cf. nota 164 ; mulțumesc tov. M. A. Musicescu pentru acest material, obținut de la autor.

tinuității sale dincolo de pragul artificial al căderii Constantinopolului. Noi ne vom referi doar la concluziile privind secolele XV—XVI. Astfel, autorul reia în discuție problema monumentelor de care se ocupase în mod special Sv. Radojčić [176], arătînd că aceluiași curent artistic îi aparțin și alte picturi de la Castoria, de la Aiani și Servia, încadrate în limite cronologice doar cu puțin mai largi: 1483—1510. În același timp, persistența unor trăsături iconografice și stilistice provenind din vechea „școală macedoneană", alături de caracterele proprii acestui curent — analizate de Radojčić, precum și asemănarea cu pictura de la Sf. Atanasie-Castoria din 1385, îndeamnă pe M. Chatzidakis să propună — desigur, cu rezerve — localizarea acestui atelier fecund în regiunea Castoriei, de unde iradiază. Ecouri atenuate ale acestui stil hibrid se mai pot surprinde în pictura unei capele de la Protaton-Athos, din 1526, dată care marchează încheierea unei etape și începutul activității în Grecia continentală a pictorilor cretani.

Înainte de a ne opri asupra personalității lui Theofan cretanul, este necesară însă o succintă privire asupra picturilor de pe teritoriul Bulgariei de la sfîrșitul veacului al XV-lea. Aici, cercetările de dată veche ale lui B. Filov [177], dar mai ales ale lui A. Grabar [178] rămîn fundamentale sub aspectul sintezei, studiile recente ale istoricilor de artă bulgari încercînd să rezolve mai ales problemele specifice fiecărui monument în vederea unei ulterioare priviri de ansamblu. Totuși At. Bojkov [179] încearcă o schiță sintetică asupra picturii din secolele XV—XVI, remarcînd că problemele puse de monumente ca Sf. Petru și Pavel-Tîrnovo (sec. XV), Dragalevci (post 1476), Boboșevo (1488), Kremikovci (1493), Orlica (1491—1495), Kalotino (sfîrșitul secolului XV) depășesc interesul local, ele căpătînd deplină semnificație în ansamblul picturii balcanice. Cu decenii în urmă, Grabar atrăgea atenția asupra diversității manierelor la monumentele sus-menționate [180], ceea ce ne amintește că același lucru se constată și la monumentele din Țara Românească. Această analogie nu poate fi fortuită, ci este expresia unor condiții social-economice întrucîtva asemănătoare în regiunile de la sud și de la nord de Dunăre. Grabar sublinia însă și o trăsătură comună picturilor din Bulgaria de la sfîrșitul secolului al XV-lea și anume pătrunderea influențelor din arta italiană a veacului al XIV-lea și apariția unor tipuri iconografice ce vor fi frecvent utilizate în secolele XVI și XVII [181]. Aceste caractere le apropie de monumentele din grupul Castoria — Treskavac — Poganovo (1483—1510), dovedind că, alături de curente ca acesta, cu un specific mai pregnant, un fond comun de tradiții și influențe se poate exprima în mod diversificat, evident în limitele unui stil al epocii.

Imaginea care se desprinde pentru secolul al XV-lea, în Balcani, la capătul acestor exemplificări regionale, este următoarea. Pictura școlii morave, în care, după ultimele cercetări ale istoricilor de artă sîrbi [182], aportul meșterilor greci de școală thesaloniciană este indiscutabil, își prelungește existența pînă în primele decenii ale secolului al XV-lea. Artă rafinată a unei societăți feudale ce își trăiește ultimele clipe de splendoare înainte de prăbușire, ea dispare o dată cu mecenații ei (înainte de 1459). Urmează o scurtă epocă de criză, de reașezare a raporturilor de suzeranitate în favoarea noului stăpînitor, dar în care feudalitatea locală, care nu a luat în totalitate drumul pribegiei spre nord, este factorul activ, de legătură, beneficiind de anume avantaje, printre care și dreptul de ctitorire al unor modeste lăcașe de cult. Fără a înceta nici o clipă, dar cu resurse modeste, cu comenzi rare și restrînse, activitatea zugravilor

[176] Sv. Radojčić, *Une école de peintres ...*, passim.

[177] Bogdan Filow, *L'ancien art bulgare*, Berna, 1919; idem, *Geschichte der bulgarischen Kunst (unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit)*, Berlin—Leipzig, 1933.

[178] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928; a se vedea și A. Grabar și Kristo Mijatiev, *Bulgaria, mediaeval wallpaintings*, album UNESCO, 1961.

[179] A se vedea nota 170.

[180] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 181.

[181] *Ibidem*, p. 286, 360.

[182] Vojslav Djurić, *Origine thessalonicienne des fresques du monastère de Resava*, în *Zbornic radova vizantolojkog instituta*, VI (1960), p. 127—128; idem, *La peinture de l'école de Morava*, Belgrad, 1968.

continuă și în spațiul de la sud de Dunăre și în spațiul — ceva mai sigur — de la nord, pentru ca în ultimele două decenii ale veacului să constatăm chiar o activitate relativ intensă în Macedonia grecească și sîrbească și în vestul Bulgariei. Soluțiile încercate de meșteri în acest moment pentru revigorarea artei de tradiție bizantină sînt însă hibride, eterogene. Nivelul lor artistic este, în general, scăzut, și nu de la ei poate veni o reînflorire a artei balcanice. „Stilurile" locale diverse, cu viață scurtă și fără ecou, reflectă însă căutările în sensul unei arte mai „moderne", mai în acord cu noile idei renascentiste, ce pătrund acum prin contactul pe care refugiații greci îl iau cu civilizația italiană sau sîrbii, prin filiera dalmatină, dar care se ciocnesc ireconciliabil cu tradiția de gîndire pravoslavnică și isyhastă, profund înrădăcinată, și care este și ea o formă de supraviețuire și rezistență a celor de sub stăpînirea turcească. Adevărata înnoire se va produce abia în al treilea deceniu al secolului al XVI-lea și se va datora unor artiști proveniți dintr-un mediu urban aflat timp de secole sub dominația venețiană (1204—1669) — Candia, capitala insulei Creta. Deși la marginea lumii grecești, în Creta vor ajunge permanent ecourile artei bizantine metropolitane, din Constantinopol și Salonic, fie direct, fie prin filiera despotatului de la Mistra. Dominația venețiană va favoriza o dezvoltare a centrelor urbane, astfel încît arta ortodoxă din Creta va fi în primul rînd aceea a unor pictori de icoane, ce-și duc viața în mediul citadin[183]. Există și o pictură murală în Creta în secolele XV—XVI, dar — în raport cu numărul mare de pictori menționați în arhivele Candiei, în a doua jumătate a veacului al XV-lea și apoi în veacul al XVI-lea — numărul bisericilor zugrăvite este redus, în vreme ce icoanele, executate de meșteri cu o bună formație, ajung să fie din ce în ce mai apreciate și devin un adevărat articol de export. Unul din meșterii cretani, Theofan Strelitzas din Candia, va ajunge în Grecia continentală și va decora, în 1527[184], biserica Sf. Nicolaie Anapavsa de la Meteore. După părerea lui A. Xyngopoulos, la Anapavsa se pot sesiza unele ezitări, o dublă manieră de tratare: în scenele *Patimilor* e certă inspirația din tehnica icoanelor de școală macedoneană, iar în restul ansamblului o înrudire cu pictura de la biserica Sf. Constantin de la Avdos-Creta (1445)[185]. Datorită faimei de care începuseră să se bucure meșterii cretani, datorită însăși activității lui Theofan la Meteore, el va fi chemat să lucreze la Muntele Athos. Autorii nu sînt de acord asupra datei la care Theofan începe să lucreze la Athos[186], dar în mod sigur, în 1535, i se încredințează decorarea catoliconului Lavrei. Aici stilul său apare deplin format, transpunerea compozițiilor concepute pentru icoane făcîndu-se în spiritul unei înțelegeri a decorului mural. A. Xyngopoulos numea capitolul din lucrarea sa dedicată activității lui Theofan între 1527 și 1535, „Ἡ μεγαλῆ ἀκμῆ", adică momentul în care premisele unei arte sînt duse la punctul lor de maximă dezvoltare; împrumuturile din iconografia „macedoneană" și inspirațiile venite din arta italiană a Renașterii, prin gravurile lui M. A. Raimondi[187], sînt acum perfect asimilate fondului tradițional al artei paleologe. Maturizată în mediul comunităților monastice de la Meteore și Athos, arta lui Theofan va fi model pentru generația contemporană și pentru cele următoare de pictori cretani sau de alt neam, caracterizîndu-se printr-o mare puritate dogmatică, procedee tehnice perfecționate, o iconografie care, cu toate înnoirile, rămîne fidelă tradiției bizantine, exprimîndu-se într-un stil elegant, plin de măsură clasică. Strălucirea școlii *monumentale* cretano-athonite va fi de scurtă durată — abia cîteva decenii —, dar această densă activitate la Athos,

[183] M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300—1550)*, raport inedit.

[184] A. Xyngopoulos, *Shediasma historias...*, p. 94—126.

[185] *Ibidem*, p. 96, 99.

[186] În vreme ce A. Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 103—109, socotește că trapeza Lavrei a fost pictată tot de Theofan între 1527 și 1535, C. Kalokyris, *Athos...* (cf. nota 170), p. 326—329, e de părere că data de 1512, păstrată prin tradiție ca anul pictării trapezei, este reală și că Theofan nu e autorul acestui ansamblu.

[187] M. Chatzidakis, *Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei*, în *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 1940, p. 147—161.

Meteore și alte centre din Grecia continentală a reprezentat un eveniment artistic a cărui importanță a fost înțeleasă de contemporani și posteritate. La un secol distanță de momentul ei de apogeu, Paul de Alep[188] vorbește cu un respect deosebit de arta pictorilor cretani, care rămîne termenul calitativ de referire și comparație pentru operele posterioare.

La capătul acestei priviri de ansamblu asupra peisajului artistic din Balcani între jumătatea veacului al XV-lea și deceniul al IV-lea al veacului al XVI-lea, ne putem îngădui să formulăm unele concluzii, întemeiate pe asemănările și deosebirile pe care ansamblul de la Stănești le prezintă în raport cu monumentele din diverse regiuni, de-a lungul intervalului specificat.

În privința picturilor de pe teritoriul bulgar, amănunte de ordin iconografic, ca: *Platytera* bust, în conca altarului, întîlnită la aproape toate monumentele din secolul al XV-lea; figurarea *Trinității* prin *Cel vechi de zile*, Iisus și porumbelul (Dragalevci); tipul complex al temei *Iisus în mormînt* (Sf. Petru și Pavel-Tîrnovo); modul de reprezentare al fundalurilor arhitectonice (Boboșevo, Kremikovci) sînt tot atîtea elemente pe care le regăsim la Stănești. Asemănările stilistice sînt însă restrînse și neconcludente; putem cita, cu rezerve, scenele din viața sf. Gheorghe de la Kremikovci[189] și într-o oarecare măsură pictura de la Sf. Petru și Pavel-Tîrnovo, caracterizată printr-un grafism accentuat[190].

În grupul de monumente studiate de Sv. Radojčić, din concluziile autorului, din materialul ilustrativ publicat și din ceea ce noi înșine am putut vedea în Serbia și Macedonia putem găsi suficiente analogii iconografice, dar nu putem stabili legături stilistice apropiate. Un singur monument — biserica Sf. Ioan Evanghelistul de la Poganovo (1499), lîngă Niș — prezintă și unele similitudini (în special în registrul inferior) și faptul nu e lipsit de însemnătate, întrucît pictura de la Poganovo este ea însăși mai aparte în grupul acestor monumente. O caracteristică a picturii de la Poganovo și a celorlalte din grup pe care o întîlnim la Stănești (în scenele: *Botezul*, *Cina*, *Femeile la mormînt*) este explicarea unor scene cu texte relativ extinse din *Evanghelie*, dar mai ales prezența profeților alături de evenimente pe care le comentează. La Stănești, profetul David din *Botez* (fig. 37) și din *Trădarea lui Iuda* (fig. 39) este incorporat scenelor. Această subliniere a legăturii dintre *Vechiul* și *Noul testament*, a valorii de prefigurare a imaginilor veterotestamentare este proprie picturii monumentelor de la sfîrșitul secolului al XV-lea. În proporție redusă, ea se întîlnește și la monumentele picturii paleologe, fiind o moștenire preluată din fondul mai vechi al artei bizantine, dar o regăsim cu predilecție în pictura cretano-athonită[191]. Legătura pe care pare să o facă Poganovo între monumentele din Macedonia grecească și sîrbească și acelea de pe teritoriul Bulgariei îi conferă o importanță deosebită, pe care A. Grabar — în altă ordine de idei — o sublinia încă de acum cîteva decenii[192]. Același autor semnala și o înrudire evidentă a iconografiei de la Poganovo cu aceea ulterioară de la Athos[193]. Poziția geografică a mănăstirii Poganovo, la confluența unor drumuri ce leagă sudul, vestul și centrul Peninsulei Balcanice, precum și data la care a fost pictată (1499/1500) explică, credem, caracterul sincretic al picturii, existența unor elemente care o leagă atît de trecutul, cît și de viitorul apropiat; este de fapt un monument de tranziție.

În sfîrșit, așa cum am remarcat, înrudirile iconografice pe care pictura de la Stănești le prezintă cu prima operă cunoscută a lui Theofan cretanul la Sf. Nicolaie Anapavsa-Meteore,

[188] *Voyage du patriarche Macaire d'Antioche*, traducere de Basile Radu, în *Patrologia Orientalis*, t. XXII, fasc. 1, p. 172. Vorbind despre pictura de la Golia, Paul de Alep spune: „C'est l'ouvrage incomparable d'un habile peintre; nous n'avons pas encore vu un talent égal au sien, au point que ses œuvres surpassent celles de la Crète".

[189] K. Paskaleva, *Scènes de la Vie de Saint Georges de l'église de Kremikovci*, în *Izvestia na Instituta za izobrazitelnîi izkustva*, IX (1966), p. 33—52, fig. 1—9.

[190] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 272.

[191] *Ibidem*, p. 340—341.

[192] *Ibidem*, p. 339.

[193] *Ibidem*, p. 349.

dar și cu ansambluri mai tîrzii de la Athos[194], pun problema modului în care pictorul de la Stănești și-a însușit iconografia și noul stil. Fenomenul de închegare a caracterelor ,,stilului cretan'' se situează cu aproximație între 1510 și 1535, în spațiul care cuprinde zona de nord a Greciei continentale, teritoriul Albaniei și centrele de pe coasta Dalmației, unde s-au întîlnit influențele picturii cretane de icoane, influențele artei italiene, cu fondul mai vechi al artei macedonene și descendenții ei bastarzi de la sfîrșitul veacului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea. Această ambianță s-ar putea să fi fost cunoscută și de pictorul de la Stănești, poate cu prilejul unei călătorii la diverse centre monastice, între care Athosul și Meteorele erau și locuri de pelerinaj care se bucurau de ajutoare materiale venite din Țara Românească. Daniile pe care domnii Țării Românești le fac la Athos înregistrează, începînd cu Vlad Călugărul, căruia sultana Mara îi încredințează protecția Hilandarului[195], o curbă ascendentă, culminînd în primul sfert al secolului al XVI-lea. Țelurile politicii panortodoxe duse de Neagoe Basarab se exprimă în daniile uimitor de numeroase pe care acest domn le face în primul rînd către citadela monahismului din Peninsula Calcidică[196], acolo unde tradiția culturală ortodoxă se păstrase cel mai bine în cuprinsul Balcanilor[197]. La un nivel mai redus, dar încă foarte important, donațiile în bani, obiecte de cult cu valoare artistică etc. sînt continuate de voievozii Țării Românești din prima jumătate a veacului al XVI-lea (pentru a nu ne referi decît la epoca ce ne interesează)[198]. Fără darurile bănești substanțiale și neîntrerupte pe care voievozii și chiar marii boieri din ambele țări române le-au făcut la Athos, în primele trei pătrimi ale veacului al XVI-lea, n-ar fi fost posibilă nici activitatea pictorilor de talent, care au fost chemați să lucreze acolo tocmai în această vreme. Circulația călugărilor de la Athos și din alte centre monastice către Țara Românească pentru strîngerea subvențiilor bănești capătă acum un caracter de regularitate, întrerupt doar uneori de împrejurările politice mai speciale. Această circulație a monahilor antrena, desigur, și era un bun prilej de asociere la drum cu meșteri zugravi (să nu uităm că mulți zugravi erau călugări, iar cei laici erau și ei foarte legați de mediul bisericesc) care fie că plecau din Țara Românească spre a-și desăvîrși meșteșugul în centrele de la sud, fie că veneau din alte regiuni ale Balcanilor, cu ucenicia îndeplinită, și căutînd la noi (sau în alte părți) comenzi din partea unor domni și boieri care se arătau atît de generoși cu tot ceea ce ținea de biserică.

În funcție de existența unei circulații de acest fel, în ambele sensuri, nu ni se pare hazardată presupunerea că meșterul de la Stănești și-a putut desăvîrși formația printr-o călătorie cu caracter de pelerinaj la diverse mănăstiri din sud-vestul Peninsulei Balcanice. Trebuie totuși să analizăm și altă ipoteză : faptul că e la curent cu noua iconografie s-ar putea explica și prin ucenicia într-un atelier din Țara Românească, unde aceste înnoiri puteau pătrunde prin mijlocirea icoanelor sau a caietelor de modele. Dar caietele de modele nu erau o marfă, ci se transmiteau de la meșteri la ucenici, și ar însemna să deplasăm de fapt problema asupra

[194] A. Xyngopoulos, *Mosaïques et fresques de l'Athos*, in *Le millénaire du Mont Athos*, II, p. 247—262.

[195] Vezi *Glasul bisericii*, XIX (1960), p. 498—502. În legătură cu daniile românești la Muntele Athos, a se vedea bibliografia în *Bulletin de l'Association internationale des études du sud-est européen*, I (1963), p. 31—38, și *Revue des études du sud-est européen*, II (1964), p. 93—126.

[196] A se vedea C. Grecescu și D. Simonescu, *Istoria Țării Românești, 1290—1690. Letopisețul Cantacuzinesc*, ediție critică, București, 1960, p. 30—33.

[197] *Ibidem*, p. 37—38. În schimbul acestui sprijin material, el primește un omagiu, care — alături de semnificația politică — are o însemnătate culturală. Evenimentul sfințirii ctitoriei lui Neagoe de la Argeș a adunat pe pămîntul românesc personalitățile cele mai însemnate ale vieții ortodoxe, oameni care erau de fapt exponenții culturii de tradiție bizantină din vremea lor.

[198] A se vedea *D.I.R.*, B., XVI, vol. II, doc. 46, 97, 98, 122, 124, 135, 137, 143, 157, 179, 195, 196, 263, 264.

meşterului la care şi-a făcut ucenicia zugravul care în 1536 picta Stăneştii. O altă cale de pătrundere a noilor scheme iconografice erau tipăriturile slavone de la Cetinje şi Veneţia; dar şi aici trebuie să ţinem seama de împrejurarea că tipăriturile lui Macarie de la Cetinje (1494—1495) [199] au gravuri foarte puţine, iar din cîte se cunosc astăzi, abia în 1538 se tipăreşte la Veneţia, de către Bojidar Vuković, un Minei cu o ilustraţie bogată [200]. Au existat însă *gravuri pe foi volante*, cu reproduceri după icoane. Tehnica şi mijloacele transpunerii icoanelor prin procedee tipografice sînt atestate documentar la Dubrovnik încă de la mijlocul secolului al XV-lea, iar la Kotor la începutul secolului al XVI-lea [201]. Aceste gravuri sud-dalmatine, volante, erau probabil executate, mai ales, după icoane de tip bizantin, întrucît clientela ortodoxă, mai periferică şi mai săracă, era cea mai indicată pentru o marfă ieftină şi uşor de transportat. Clişeul unei astfel de gravuri, de lemn, avînd două feţe, pe avers *Răstignirea* şi *Iisus în mormînt*, pe revers patru compartimente cu sfinţi, se află la Hilandar. Dejan Medaković [202] îl datează în primul sfert al secolului al XVI-lea (remarcînd, printre altele, tipul de coroană al sfintei Nedelia, care se reîntîlneşte la portretele votive din Muntenia). Caracterele imaginilor de pe clişeu sînt întru totul corespunzătoare noilor tendinţe iconografice.

Uşurinţa cu care au putut să circule gravurile de acest tip este un factor important pentru explicarea rapidei pătrunderi a modelelor iconografice în regiuni depărtate, iar perisabilitatea hîrtiei explică de ce nu s-au păstrat asemenea gravuri.

Cu toate acestea, dacă aşa cum se poate înţelege din cele de mai sus, existau şi în Ţara Românească condiţii obiective pentru cunoaşterea şi însuşirea noilor tipuri iconografice (gravurile) şi a stilului ,,modern'' (în această privinţă, icoanele propriu-zise erau modele complete), atunci cînd încercăm să stabilim formaţia zugravului de la Stăneşti nu trebuie să uităm grecismele în formula care îi însoţeşte semnătura din pisanie. Amănuntul îşi are importanţa sa, fiindcă nici în pisania din 1519 de la Bistriţa, nici în pisania lui Dobromir de la biserica mănăstirii Argeşului (1526) şi nici în aceea a zugravilor David şi Raduslav de la bolniţa Coziei (1542) nu întîlnim o asemenea formulă. La Bistriţa se folosesc termenii: рѹка много грѣшнаго Добромир... [203]. La Argeş, Dobromir semnează: рѹка Добромир и зографъ [204], iar la bolniţa Coziei găsim: и писах аз много грѣшнаго Давыд и снъ его Радѹслав [205]. Deci, departe de a constitui o regulă, formula grecească e mai degrabă o excepţie. Faptul ni se pare semnificativ şi ne îndeamnă să credem că meşterul de la Stăneşti se revendica dintr-un mediu artistic pe care într-un fel sau altul îl cunoscuse.



O judecată de valoare în privinţa meşterului principal de la Stăneşti trebuie să se raporteze, în primul rînd, la opera zugravilor care au lucrat cam în aceeaşi epocă în spaţiul geografic al Ţării Româneşti. Aici vom fi stînjeniţi de deteriorarea picturii din biserica de la Stăneşti, de dispariţia culorilor superficiale, a tuşelor de lumină şi modelaj la figuri şi draperii, aşa încît constatările vor trebui să beneficieze de rezerva unui plus de calităţi pe care azi nu le mai putem surprinde. Comparaţia cu Dobromir, zugravul ales să decoreze o ctitorie domnească de prestigiul celei de la Argeş, nu poate să-i fie favorabilă. Figurile lui Dobromir, chiar dacă sînt pătrunse de răceala unui anume manierism academic, dovedesc însă înţelegerea decorului monumental, pe lîngă o ncontestabilă abilitate tehnică, o stăpînire deplină a meşteşugului.

[199] Dejan Medaković, *Grafika srpskih stampanih kniga XV—XVII veka*, Belgrad, 1958, pl. I—VI.

[200] *Ibidem*, pl. XXXVIII—LV.

[201] *Ibidem* (rezumat german), p. 253.

[202] Idem, *L'Icône gravée sur bois du Crucifiment à Hilandar*, în *Zbornik radova vizantolojkog instituta*, IV (1956), p. 196—198.

[203] N. Iorga, *Inscripţii*, II, p. 81.

[204] V. Brătulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Argeş*, fig. 20.

[205] N. Iorga, *Inscripţii*, I, p. 174.

O comparație mai potrivită, dat fiind că, în ambele cazuri, e vorba de ctitorii boierești, ar părea să fie pictura — aparținînd unui meșter anonim — de la bolnița Bistriței (1521). Dar, deși biserica e măruntă, picturile din interior sînt de o calitate care depășește simțitor pe aceea de la Stănești (judecată nu numai în general, ci chiar pentru părțile pe care le-am atribuit meșterului principal).

În sfîrșit, ultimul termen de comparație, opera zugravilor David și Raduslav de la bolnița Coziei (1542—1543), dovedește și ea în ansamblu o calitate artistică și o formație superioară față de Stănești.

Deci între picturile murale păstrate din perioada primei jumătăți a veacului, e drept foarte puține, aceea de la Stănești se așază pe ultimul loc. Faptul nu este întîmplător. Între două ctitorii domnești — Argeș și bolnița Coziei — și o ctitorie boierească, dar nu a unor boieri oarecare, ci a Craioveștilor — bolnița Bistriței —, ctitoria unui boier de rangul al doilea, ca Giura, nu poate să reprezinte decît nivelul resurselor acestui feudal. Alte resurse au domnia și Craioveștii, alte resurse are un logofăt al doilea, căci gradul demnității reflectă de cele mai multe ori și gradul forței economice a boierului respectiv. Așa încît, tocmind un meșter cu pretenții mai modeste (în funcție de mai modestul său talent artistic), Giura nu făcea decît să-și adecveze necesitățile posibilităților. Și este semnificativ că meșterul e din Tîrgoviște, deci localnic. Meritul acestor boieri de rangul al doilea, care prin ctitoriile pe care le ridicau aspirau la consolidarea unor poziții cîștigate și la afirmarea lor de prestigiu în sînul clasei dominante, este acela de a fi apelat, din lipsa resurselor mai importante, la zugravi localnici [206]. Comenzile lor, mai puțin pretențioase decît ale domniei și marii boierimi, vor crea condițiile dezvoltării treptate a unui nucleu mai important de zugravi localnici, dintre care unii își vor desăvîrși formația în afară, alții, cu timpul, vor găsi în țară posibilități suficiente de ,,învățămînt'' artistic.

Ceea ce nu înseamnă că meșterii străini vor înceta să mai apară și să lucreze în Țara Românească; ei vor fi însă mai rari.

S-a sugerat posibilitatea existenței unui centru de formare a zugravilor la Tîrgoviște [207], datorită specificației ,,apo tin Tîrgovistu'' sau ,,ot Tîrgoviște'', pe care o întîlnim alături de numele zugravului de la Stănești și apoi al lui Dobromir II [208], zugravul de la Tismana (1564), iar în secolul al XVII-lea, la meșterul care semnează icoanele de la Arnota : Stroe ot Tîrgoviște. Faptul în sine nu este imposibil, dar între maniera lui Dobromir II și aceea de la Stănești e o diferență care nu ține numai de calitatea artistică mai însemnată în cazul lui Dobromir II. În schimb, dacă Stroe, zugravul icoanelor de la Arnota, este și autorul picturilor murale din vremea lui Matei Basarab, din această biserică (așa cum s-a presupus) [209], atunci ținem să remarcăm că, în nișa diaconiconului de la Arnota, una din rarele porțiuni care au rămas neatinse de repictarea meșterilor din vremea lui Brîncoveanu (Preda și fiul său Ianachi) [210], două figuri de ierarhi prezintă asemănări stilistice și de factură cu figurile de la Stănești. Aceeași tratare grafică și măruntă, într-un desen corect cu duct subțire, la un secol distanță, ar fi un indiciu că la Tîrgoviște s-a perpetuat o anumită manieră de lucru. Totuși indiciul e prea singular și numai el nu poate fi o dovadă în afirmația unei ,,școli'' de zugravi la Tîrgoviște. Nu trebuie să uităm că, în această vreme, Tîrgoviște era capitala Țării Românești și ca atare zugravii aveau tot interesul să specifice că proveneau din centrul urban cel mai important și că nu erau niște meseriași rustici. În acest sens credem că trebuie înțeleasă — și în cazul Stăneștilor — precizarea ,,apo tin Tîrgoviște'', și nu ca indicație a locului de formare.



[206] A se vedea M. A. Musicescu, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 270.

[207] *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, capitolul *Pictura* (în Țara Românească), redactat de Teodora Voinescu, p. 61, 64.

[208] Rada Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, București, 1966, p. 24.

[209] Vezi nota 207.

[210] Inscripție descifrată de noi în proscomidie.

Ne-a mai rămas să spunem cîteva cuvinte despre meșterul care a zugrăvit, către începutul veacului al XVII-lea, *Judecata de apoi* pe peretele de est al pridvorului (fig. 30).

Stilul său se deosebește net de acela al ansamblului din 1536. Personajele sale sînt scurte, cu capete mult prea mari (raportul între cap și trup este de 1/5) ; fizionomiile sînt stereotipe, au trăsături greoaie și obrajii bucălați ; nasul lung, puternic coroiat, e desenat în continuarea sprîncenelor groase ce modelează arcadele și umbresc ochii. Doar cîteva figuri sînt reprezentate frontal, marea majoritate, chiar atunci cînd trupul e redat din față, au capul în semiprofil. Contraste puternice între părțile luminate și cele umbrite, draperiile care urmăresc conturul membrelor dau relief siluetelor.

Datorită infiltrațiilor, în partea superioară a peretelui, culorile s-au alterat și domină un brun roșcat. În partea inferioară, pictura e relativ bine conservată și fondul ocru-galben al peisajului deschide puțin culorile terne ale detaliilor în roșu-vișiniu, brun, oliv sau un albastru-negricios. Impresia de ansamblu e plăcută tocmai pentru că nu are nimic strident.

Maniera acestui zugrav nu seamănă cu nimic din ceea ce cunoaștem în Țara Românească fie în secolul al XVI-lea, fie în al XVII-lea. Siluetele bondoace, aproape caricaturale, ne amintesc



Fig. 30. *Judecata de apoi* ; jumătatea din dreapta a compoziției pe peretele de est al pridvorului adăugat (clișeu N. Ionescu).




Fig. 31. Icoanele împărătești ale tîmplei bisericii Stănești (Vîlcea) (Clișeu N. Ionescu).

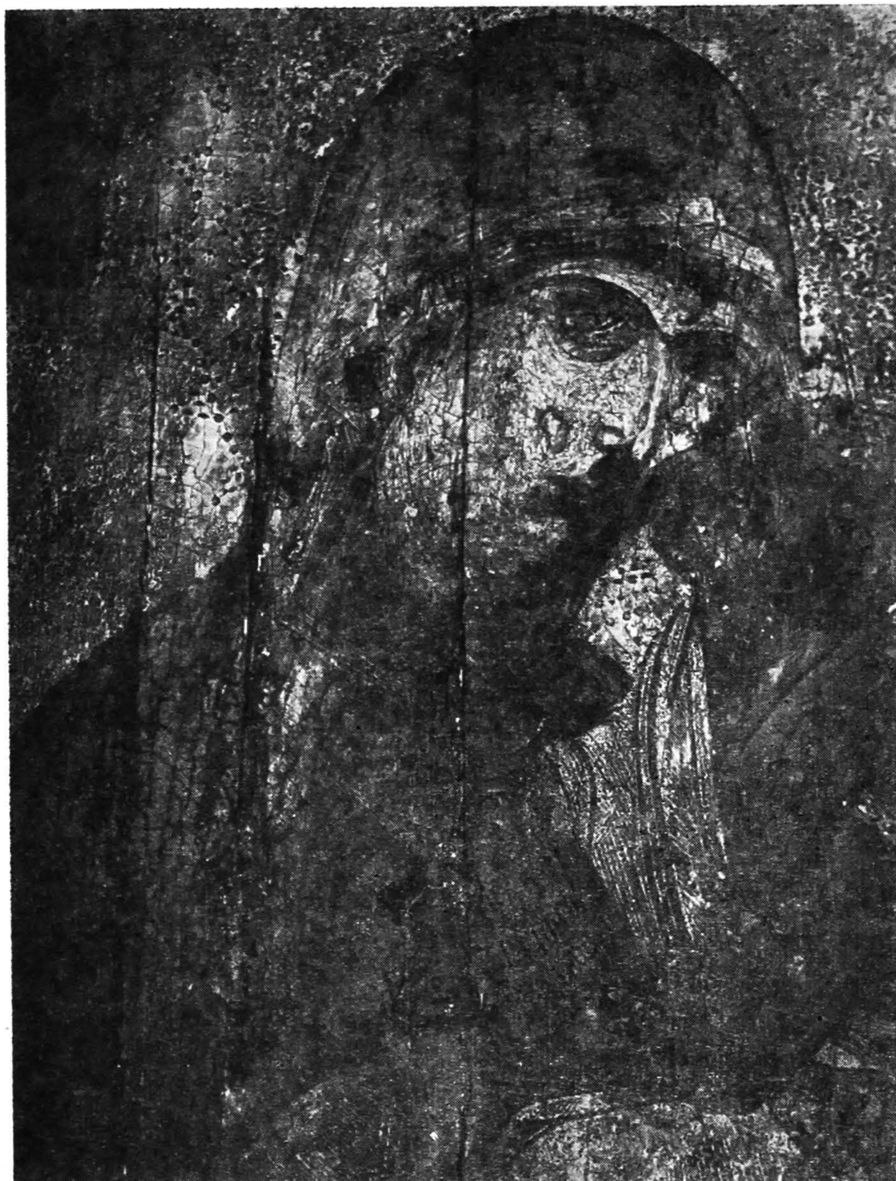


Fig. 32. Fecioara Eleusa; detaliu din icoana împărătească (clişeu N. Ciuceanu).

de pictura foarte rusticizată a unor biserici din Bulgaria de la începutul veacului al XVII-lea [211] și din Macedonia sîrbească din secolul al XVI-lea [212]. Tipologia figurilor — cu nas puternic coroiat, pomeți proeminenți și bărbie scurtă și retrasă — are ceva exotic. Tocmai această tipologie deosebită ne-a făcut să remarcăm asemănarea cu icoana împărătească de la tîmpla bisericii Stănești: Fecioara de tip Eleusa.

Icoanele împărătești de la Stănești au dimensiuni ușor diferite și au fost lucrate de meșteri diferiți (fig. 31). În vreme ce icoana lui Iisus are inscripții în slavonă și e datată 1568, icoana *Eleusei* are pe cartea deschisă a lui Iisus o inscripție în grecește, este nedatată, în schimb e foarte clar semnată la partea inferioară, deasupra ramei, χάρ Ανδραιȣ ζωγραφος, deci „mîna lui Andrei zugravul". Inscripțiile, dar mai ales forma declinată a numelui „Andraiu", arată că meșterul era grec. Chipul Fecioarei (fig. 32) și al îngerilor din partea de sus a icoanei pre-

[211] Cf. reproducere la B. Filow, *L'ancien art bulgare*, Berna, 1919, pl. XVI (biserica Sf. Gheorghe — Tîrnovo, 1616) și fig. 50—51, p. 56—57 (biserica Mîntuitorului de la Arbănași, 1632—1649).

[212] Biserica Matka Bogoridca lîngă Skoplje, cercetări personale pe teren.

zintă aceleași trăsături, au aceeași formă a feței ca personajele din *Judecata de apoi*. Întrucît icoana nu e datată și sigur nu e făcută o dată cu cealaltă, s-ar putea ca ea să fi înlocuit o icoană mai veche, perechea celei datate 1568. Tipologia asemănătoare ar putea fi o sugestie că meșterul care a pictat pridvorul, la sfîrșitul veacului al XVI-lea, a lucrat și icoana Eleusei. Pe de altă parte, alături de inscripțiile slavone, există și în pictura pridvorului o inscripție grecească, aceea de pe rotulul profetului Daniil: εγο Δανηιλ εθεωρȣν, ,,Eu, Daniil, am văzut...''. Acest fapt ar pleda în favoarea atribuirii picturii pridvorului unui meșter itinerant, venit de la sud de Dunăre, în pragul veacului al XVII-lea.

# ANEXA

## ICONOGRAFIA*

### TURLA

Pantocratorul e reprezentat în bust, binecuvîntînd cu mîna dreaptă și ținînd cartea închisă în mîna stîngă. Nimbul cruciger poartă siglele ὁ ὢν. De o parte și de alta a capului, inscripția ΙΣ ΧΣ și ὁ παντοκράτωρ. Imaginea e încercuită de motivul decorativ al romburilor colorate diferit, care sugerează lumina curcubeului. Într-un cerc concentric exterior este zgurăvită o inscripție slavonă, azi greu de descifrat, pe care I. D. Ștefănescu o traducea astfel: ,,Fii îndurător, cercetează cu grijă și ascultă pe toți cei care trăiesc''[1].

Tipologic, Pantocratorul de la Stănești se apropie de acela din biserica Sf. Nicolaie Anapavsa — Meteore (1527)[2].

În privința genezei iconografice a imaginii Pantocratorului în arta bizantină, trimitem la formulările lui A. Grabar[3].

Registrul circular de sub inscripția Pantocratorului cuprinde o friză de 12 serafimi și heruvimi care țin în mîini ripidii. În spațiile libere dintre ei apar cuvintele unei inscripții greu de descifrat datorită proastei conservări și marii înălțimi la care se află.

Al doilea registru, întrerupt de cele patru ferestre ale turlei, e rezervat reprezentării arhanghelilor, opt la număr (cîte doi în fiecare interval dintre ferestre), zugrăviți frontal, cu aripile desfăcute și ținînd sulițe și discuri cu monograma lui Hristos. Îmbrăcămintea lor somptuoasă se compune din două tunici suprapuse, una lungă și alta mai scurtă, ambele brodate cu perle și cu margini late ornamentate. O mantie prinsă pe umeri cade în falduri ample. În picioare poartă papuci brodați cu perle.

În al treilea registru inelar al turlei apar 12 din proorocii *Vechiului testament*. Zugrăviți în atitudini largi și avîntate, amplu drapați în veșminte, fluturînd cîte un rotul pe care e înscris textul proorocirii, ei alcătuiesc o friză monumentală, lipsită de monotonie. De la vest către est în jumătatea de nord a turlei, se pot descifra numele profeților Ilie, Elizei, Daniil, Ieremia, David, iar în jumătatea de sud, tot de la vest spre est, Zaharia, Iona, Habacuc(?), Solomon. Perechea de proroci din partea de est ar putea fi Moise și Aaron. Costumele lor sînt fie cele antice cu hiton și himation, fie costume imperiale cu dalmatică și loros, mantie și coroană la Solomon și David, fie costumul de curtean bizantin pe care îl poartă și îngerii de deasupra, ca în cazul prorocului Daniil.

Friza profeților e una din cele mai bune realizări în pictura de la Stănești, avînd reale calități de monumentalitate. Ea ne duce cu gîndul la friza profeților din biserica Sf. Gheorghe din Sofia datată către începutul secolului al XV-lea și deosebită tocmai prin dinamica gesturilor și lipsa de frontalitate a personajelor[4]. O analogie mai apropiată în timp ne-o oferă prorocii din turla bisericii Sf. Nicolaie Anapavsa—Meteore[5].

Trecerea între cilindrul turlei și punctele sale de sprijin și descărcare: cele două arce dublouri de la est și vest și arcele mai înguste, alipite calotelor absidelor pe la sud și nord, se face prin pandantivi uniți printr-un inel. Decorația acestei zone cuprinde evangheliștii în pandantivi, iar în spațiile intercalare patru reprezentări: Mandylionul la est, Keramionul la vest, Iisus înger al marelui sfat la sud și Tronul Hetimasiei la nord. Aceste patru imagini sînt de fapt toate reprezentări ale aceluiași per-

* Analogiile iconografice pe care le vom menționa au rostul de a indica familia iconografică de care se leagă imaginea respectivă de la Stănești și nu au în nici un fel pretenția de a epuiza analogiile posibile cu nenumărate alte monumente.

[1] I. D. Ștefănescu, *La peinture...*, p. 329.

[2] Cf. *Calendar 1968*, Emporiki Trapeza tis Ellados.

[3] A. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, I, p. 156, 158, 159.

[4] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 248.

[5] Reproducere în *Calendar 1968*, Emporiki Trapeza tis Ellados.

sonaj, Iisus Hristos Cuvîntul (Logosul) în cele trei momente: înainte de întrupare (Înger al marelui sfat), în timpul întrupării (Mandylion — Keramion) și după întrupare, la cea de-a doua venire (Hetimasia).

Iisus înger al marelui sfat (fig. 9) e figurat în bust, avînd chipul de copil adolescent (Emanuel) cu nimb cruciger, cu aripi desfăcute și binecuvîntînd cu amîndouă mîinile. E drapat în hiton și himation; în stînga și dreapta capului, siglele ІС ХС și deasupra inscripția велнкаготы савѣт агг҃лъ („Înger al marelui sfat"). Imaginea își găsește izvorul în prorocirea lui Isaia (9, 5). Într-un studiu asupra iconografiei Înțelepciunii divine (Sophia), A. Grabar [6] arată că aceasta poate apărea și sub chipul lui Iisus înger al marelui sfat, adăugînd că în unele icoane rusești tipul iconografic Hrist-Sophia e așezat între reprezentarea divinității atemporale și aceea a întrupării Cuvîntului, de unde rezultă că înțelepciunea divină este imaginea Logosului promis întrupării. În corespondență și opoziție cu această ipostază, în partea de nord este zugrăvit Tronul Hetimasiei [7], uneori interpretat ca simbol al Treimii [8], dar mai ales al celei de-a doua veniri a lui Hristos la Judecata de apoi [9]. Tronul „pregătirii", cum i se mai spune, e reprezentat, în cazul nostru, ca o banchetă pe care e depus veșmîntul lui Iisus, cartea legii celei noi și deasupra porumbelul Sf. Duh. În spatele tronului, de o parte și de alta, păzindu-l, apar doi serafimi. La picioarele tronului este zugrăvită cupa sau patena — simbol al jertfei. Inscripția de deasupra este о готова стола.

Mandylionul și Keramionul sînt două imagini numite aheiropoiete (nefăcute de mîna omenească) ale lui Iisus. După legendă, Mandylionul [10] sau Sfînta Față sau Maramă este pînza pe care Iisus și-a imprimat chipul, trimițînd-o în dar lui Abgar, regele Edessei. Acesta a pus la loc de cinste năframa, dar ulterior amenințarea păgînilor a făcut necesară zidirea lăcașului unde era atîrnată. Conform legendei, după trecerea primejdiei înlăturîndu-se cărămizile care acopereau năframa, pe una din ele se imprimase imaginea de pe năframă, și aceasta s-a numit Sfînta Cărămidă sau Keramion [11].

Ca orice temă iconografică, și aceste două imagini au fost supuse evoluției [12]. La Stănești, năframa — o pînză albă cu marginile în dungi roșii — e agățată în mai multe puncte la partea superioară, căzînd ca o draperie. Chipul lui Iisus e foarte deteriorat; în stînga și dreapta apare monograma, iar la partea inferioară inscripția: ст҃н оубрѹс (sfînta năframă). Același mod de reprezentare a Mandylionului apare la bolnița Coziei și în Moldova la Humor (pentru a nu aminti decît două exemple).

În partea opusă, la vest, un dreptunghi reprezentînd cărămida încadrează figura lui Iisus cu nimb cruciger. La partea superioară, de o parte și de alta, siglele ІС ХС, iar la partea inferioară ст҃аа керамида (fig. 8).

### Evangheliștii

În pandantivul de sud-est e zugrăvit Ioan, la nord-est Matei, la sud-vest Luca, iar la nord-vest Marcu.

Ioan Bogoslovul, așa cum îl numește inscripția, e reprezentat așezat într-o grotă ridicînd mîna stîngă și capul către stînga, de unde coboară trei raze de lumină. În dreapta, un pupitru hexagonal pe care e desfășurat un rotul, iar deasupra atîrnă un coș cu suluri. Deși scena se distinge cu mare greutate, s-ar părea că Prohor n-a fost zugrăvit.

Evanghelistul Matei este așezat pe o banchetă către dreapta și scrie pe un rotul desfășurat pe un suport de pupitru. În spate, șoptindu-i la ureche, cu mîinile îmbrățișînd umerii lui Matei și indicînd rotulul pe care scrie, apare un înger care aici nu e simbolul evanghelistului, ci personificarea Inspirației divine. Scena se petrece într-un interior delimitat de un zid cu două edicule la extremități. Inscripțiile sînt: ст҃ы Маѳен și deasupra îngerului агг҃лъ г҃нь („Îngerul Domnului"). Literele de pe rotul s-au șters. Alegoria inspirației divine sub forma îngerului e un element de dată mai veche în iconografia evangheliștilor [13]. În general, atunci cînd e folosit, îngerul apare alături de toți evangheliștii (cu excepția lui Ioan, care îl are de obicei pe Prohor). Aici, la Stănești, el apare însă numai lîngă Matei.

Evanghelistul Luca stă pe un scaun-fotoliu cu spătar rotund și scrie într-o carte (fig. 33). În fața lui se află o măsuță poliedrică cu un pupitru și călimară. Un zid cu turn și două construcții la extremități alcătuiesc fundalul. În spațiul de deasupra e zugrăvită inscripția ст҃ы Лѹка. Acest evanghelist seamănă cu omonimul său din

[6] A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, I, p. 556.

[7] Th. von Bogyay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, în *Akten des XI. Intern. Byz. Kongress* (1956), München, 1958, p. 58—61.

[8] Gordana Babić, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle (Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos)*, în *Frühmittelalterliche Studien* (Berlin), 1968, Band II, p. 368—386, pl. XXIII—XXXI, în special p. 378, 380.

[9] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 227, 292; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tome, I^er, Paris, 1955, p. 54.

[12] A. Grabar, *La Sainte Face de Laon* (*Le Mandylion dans l'art orthodoxe*), Praga, 1931.

[11] A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra de Saint Athanase au Mont Athos*, în *Cahiers archéologiques*, XIX (1969), p. 113.

[12] A. Grabar, *La peinture... Bulgarie*, p. 231, 310.

[13] *Ibidem*, p. 277; Sorin Ulea, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 444. Exemple ale Inspirației divine lîngă evangheliști, în afară de Bălinești, se întîlnesc, între altele, la bolnița Coziei, la Manasija (Serbia), 1418; cf. V. Djurić, *Resava* (Belgrad), 1963, fig. 9, p. XVII; la Athos: Molivoklissia (1536), Cutlumus (1540), Dyonisiou (1547); cf. G. Millet, *Athos*, pl. 154/1, 159/1, 195/1, 2.



Fig. 33. Evanghelistul Luca ; pandantivul de sud-est (clișeu N. Ionescu).

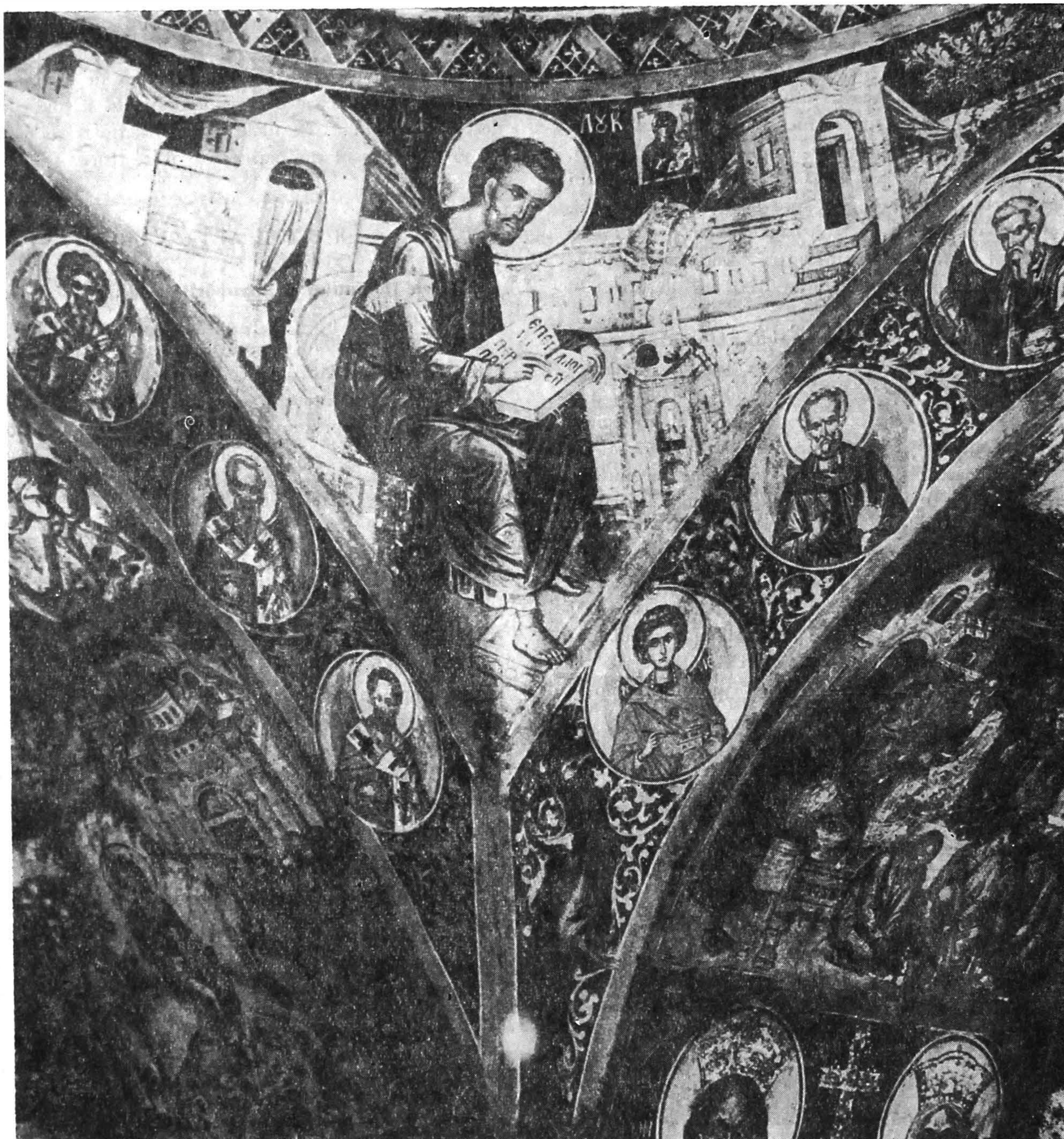


Fig. 34. Evanghelistul Luca; biserica Sf. Nicolae-Anapavsa, Meteore, Grecia (reproducere după *Calendar 1968*, Emporiki Trapeza tis Ellados, prezentare de A. Xyngopoulos).

biserica Sf. Nicolaie Anapavsa — Meteore [14], atît ca fizionomie, cît şi ca poziţie şi decor (fig. 34).

Evanghelistul Marcu e cel mai deteriorat. Are o figură tînără, e îmbrăcat la fel ca şi ceilalţi în hiton şi himation şi aşezat spre dreapta pe un scaun cu spătar. În fundal, acelaşi zid cu turnuri şi edicule. Inscripţia ст҃ы Марко deasupra capului.

[14] *Calendar 1968*, Emporiki Trapeza tis Ellados.

**Arcul dublou de est**

Partea superioară a arcului e rezervată Treimii [15] (fig. 10), reprezentată la Stănești nu sub chipul celor

[15] Prezenţa Treimii în cheia arcului de lîngă absida altarului e justificată şi de faptul că sacrificiul liturgic ce se oficiază în altar se adresează Treimii; a se vedea G. Babić, *art. cit.*, în nota 8, şi I. D. Ştefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 112—113; idem, *La peinture*..., p. 94.

trei îngeri din Filoxenia lui Avraam, ci în iconografia mai explicită şi mai frecventă în arta postbizantină [16], cu Hristos cel vechi de zile, Hristos Cuvîntul şi Sf. Duh în chip de porumbel. Acesta din urmă apare în cheia arcului, cu aripile desfăcute, înconjurat de lumina întreită (două cercuri concentrice suprapuse unui romb). De o parte şi de alta sînt zugrăviţi, spre sud, Cel vechi de zile (foarte deteriorat), iar spre nord Iisus Cuvîntul, amîndoi aşezaţi pe cîte un tron-banchetă cu pernă. Iisus ţine un rotul desfăşurat cu inscrpţia : изидоѫѡ(м) о(т)ца принидоѫ вы миръ : „Am ieşit de la Tatăl şi am intrat în lume".

Pe căderile arcului sînt zugrăviţi, la sud prorocul Ghedeon, iar la nord prorocul Zaharia, amîndoi jumătate de figură, întorşi către absida altarului. Ghedeon ţine în mîna dreaptă ridicată caierul de lînă prin mijlocirea căruia a primit confirmarea misiunii sale (Judecători, 6, 38—40) şi care este unul din simbolurile virginităţii Mariei. Cu stînga ţine un rotul desfăşurat cu o inscripţie astăzi indescifrabilă (fig. 11).

Pe latura nordică, prorocul Zaharia (fig. 10), tînăr, drapat în himation, ţine cu stînga un rotul desfăşurat cu o inscripţie acum ilizibilă. I. D. Ştefănescu citea [17] începutul paragrafului biblic : „Să tacă tot trupul înaintea Domnului, căci el s-a deşteptat din locul său cel sfînt de odihnă" (Zah. 2, 17). În stînga capului, inscripţia пр(оо)р[о]к захарїа но(о)вн [?] [18].

În registrul următor sînt reprezentaţi în bust sfinţii poeţi Teofan la sud şi Ioan Damaschin la nord. Ei poartă veşminte călugăreşti. Teofan e desemnat prin inscripţia сты Ѳеѡфан творьць şi poartă un rotul cu următorul text : иже води древле мановенїемъ бестъ име... („< Cel > care a condus în vechime cu semnul dumnezeesc...") (fig. 11). Ioan Damaschin propune textul : достоинноес иаковь и стиниж („Se cuvinte cu adevărat...", sau : „Drept este ca într-adevăr...").

În sfîrşit, în ultimul registru apare sf. Sava Sfinţitul [19] : сты Сава ѡс[в]щнїе (fig. 12), îmbrăcat în costum de călugăr şi ţinînd în mîna stîngă un rotul cu inscripţia бмь ите послоушанїе сь смѣрено мждрїе с микротости... („Lui Dumnezeu ascultare cu înţelepciune smerită şi supunere...").

Pandantul lui, sf. Nicolaie, îmbrăcat în veşminte de ierarh, binecuvîntează cu dreapta ridicată şi ţine o carte deschisă în stînga. Pe filele cărţii, inscripţia se distinge cu greu şi sensul nu mai poate fi restituit.

## SPAŢIUL ALTARULUI

### Maica Domnului a Întrupării (мр ѳу въплъщенїе)

În conca altarului e figurată în bust, cu mîinile ridicate în gest de orantă, Maica Domnului pe care inscripţia de deasupra o numeşte a „Întrupării". Într-adevăr, copilul Iisus e reprezentat în bust pe pieptul Fecioarei, neîncadrat de medalion, şi binecuvîntează cu amîndouă mîinile. Monogramele Fecioarei şi pruncului se află în stînga şi dreapta capetelor lor.

De o parte şi de alta a Fecioarei sînt zugrăviţi arhanghelii în adoraţie : Mihail în stînga, Gavril în dreapta. Sînt îmbrăcaţi în tunici lungi brodate şi încinşi cu lorosul imperial. (Inabilitatea meşterului la decorarea suprafeţelor curbe e evidentă şi aici în conca altarului : îngerii reprezentaţi în picioare ar trebui să aibă o poziţie cît mai aproape de verticală, dar ei sînt pictaţi ca şi cum ar fi suspendaţi orizontal la înălţimea capului Fecioarei).

Delimitînd conca, la partea inferioară e un chenar lat în care s-a zugrăvit un fragment din textul slavon al *Imnului Axion* al liturghiei : часнѣишеѧ херувимн, славнѣишеѧ бе҆з расжженїѧ серафимъ, без истаѣнїа б(ог)асловорождешжж сѫщжеѩце тебе величаемь [20]. Aşa cum arăta I. D. Ştefănescu, textul exprimă dogma Întrupării legată de ideea intercesiunii Fecioarei [21].

Maica Domnului de tip Platytera, Vlahernitissa sau Znamenie, adică în poziţie orantă, bust sau figură întreagă, cu Iisus pe piept (uneori în medalion) este o veche reprezentare bizantină care redă cu pregnanţă ideea întrupării Logosului. Într-un articol consacrat Înţelepciunii divine şi Fecioarei, A. Grabar [22] se opreşte pe larg asupra semnificaţiei imaginii Fecioarei de tip Znamenie (= a semnului — medalionul cu Iisus de pe piept), arătînd că ea derivă din obiceiul de la curtea imperială bizantină, unde împărătesele şi marii demnitari erau obligaţi să poarte pe veşmînt, la înălţimea pieptului, o efigie a împăratului, brodată sau emailată, „semn" (σημεῖον) al supunerii faţă de suveran, faţă de autoritatea sa supremă. Astfel au fost denumite în Rusia evului mediu — Fecioară a semnului — imaginile de tip Vlahernitissa, termenul Znamenie = σημεῖον suprapunîndu-se cunoscutului pasaj

[16] S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, în *Revue des études byzantines*, XXVI (1968), p. (297—310), 304 ; idem, *Les programmes ... de Mistra*, p. 32, 39 ; a se vedea şi Hans Gerstinger, *Über Herkunft und Entwicklung der Anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitäts-Darstellungen des sogenannten Synthronoi — und Paternitas* (*Otéchestwo*) *Typus*, în *Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag*, Graz, 1956, p. 79—85.

[17] I. D. Ştefănescu, *La peinture...*, p. 92.

[18] Acest epitet : „cel nou" e o scăpare a iconografului. Profetul Zaharia cel nou este tatăl lui Ioan Botezătorul şi atunci cînd e figurat apare în haine preoţeşti şi cu chipul unui om în vîrstă.

[19] G. Babić, *Les chapelles annexes*, p. 145, despre importanţa cultului Sf. Sava al Ierusalimului, unul dintre primii orînduitori ai vieţii monastice, autor al unui Typicon. Prezenţa Sf. Sava al Ierusalimului (Sfinţitul) pe pilastrul de lîngă altar ar putea avea o semnificaţie mai adîncă : ea se întîlneşte în acest loc la *biserici de mănăstiri* (ex. Cozia, bolniţa Bistriţei).

[20] „Mai cinstită decît heruvimii şi mai slăvită fără de asemănare decît serafimii, care fără stricăciune pe Dumnezeu Cuvîntul ai născut, pe tine te lăudăm".

[21] I. D. Ştefănescu, *La peinture...*, p. 92.

[22] A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité...*, I, p. 559—560.

din Isaia (7, 14) (Matei, I, 23) în care se spune în mod expres că „semnul" desemnează concepţia viitorului Emanuel. O anologie iconografică şi stilistică a acestei imagini întîlnim, între multe altele, şi în altarul catoliconului Lavrei, într-o mică calotă [23]. La noi în ţară, cea mai apropiată iconografic de Stăneşti este Platytera din conca altarului bolniţei mănăstirii Bistriţa (Vîlcea), zugrăvită cu ceva mai mult de un deceniu înainte, deci şi foarte apropiată în timp.

### Împărtăşania apostolilor

În centru, în axul absidei, sub un baldachin, îndărătul unei mese, Iisus, drapat în himation, apare de două ori : în stînga împărtăşind cu pîine, în dreapta cu vin. Pe masa aşternută cu o învelitoare brodată cu cruci e aşezată în stînga o patenă în care e pîinea, iar în dreapta *Evanghelia* închisă. Între cele două reprezentări ale lui Iisus, dincolo de masă, apare un heruvin cu aripile desfăcute.

Împărtăşania cu pîine : Iisus, întors către stînga, întinde mîna spre primul apostol (Petru), oferindu-i pîinea. Şase apostoli sînt reprezentaţi în stînga, dar numai cinci se îndreaptă către Iisus cu mîinile uşor ridicate. Ultimul apostol îndreptat în sens invers, cu spatele către Iisus, este Iuda. El duce mîinile împreunate către gură, aplecînd uşor capul ; gestul prin care respinge împărtăşania este expresiv şi completează mişcarea avîntată ca de fugă a acestui personaj, în contrast cu mersul liniştit şi ritmul monoton al celorlalţi apostoli.

Împărtăşania cu vin : Iisus întors către dreapta ridică cu amîndouă mîinile o cupă mare din care bea un tînăr apostol, desigur Ioan. Ceilalţi cinci apostoli se înşiră la distanţe egale. Fundalul scenei e un zid. În stînga şi dreapta baldachinului, deasupra zidului, două inscripţii aproape şterse, desigur textele slavone ale pasajelor : „Luaţi, mîncaţi, acesta este trupul meu", şi „Beţi, acesta este sîngele meu".

Remarcăm veşmîntul de tip antic pe care -l poartă Iisus în locul costumului de mare arhiereu, lipsa îngerilor diaconi — aşa cum apar în nenumărate alte reprezentări ale Împărtăşaniei —, şi de asemenea lipsa apostolului Pavel din *Împărtăşania cu vin*. În acest tip iconografic, caracterul istoric al reprezentării este subliniat. Detaliul naturalist al gestului lui Iuda şi ieşirea sa din scenă nu constituie o noutate ; el se întîlneşte încă din secolul al XIV-lea [24], pentru ca ulterior să fie reluat din ce în ce mai frecvent în diverse variante [25].

În privinţa distribuţiei personajelor în cadrul compoziţiei, pentru înşirarea la distanţe aproape egale a apostolilor (spre deosebire de tipul iconografic în care apostolii formează două grupuri compacte) există nenumărate analogii. Ne vom mulţumi să amintim Împărtăşania de la Sf. Nicolaie Domnesc-Argeş, de la mănăstirea Ramača (circa 1395) [26] şi pe aceea foarte frumoasă de la mănăstirea Manasjia (1418) [27]. La Athos, o asemenea procesiune largă şi liniştită a apostolilor o întîlnim la Dochiariou (1568) [28].

### Melismos

În registrul de jos al absidei altarului de desfăşoară procesiunea liturgică a sfinţilor ierarhi şi diaconi spre centrul absidei, acolo unde e zugrăvit simbolul jertfei vegheat de îngeri. Între cele două ferestre ale altarului, sub un segment de lumină cu trei raze şi inscripţia се агнець б҃жїи („Iată Mielul lui Dumnezeu") se află pruncul Iisus într-o cupă, acoperit de vălul roşu şi de asterisc. Cupa e aşezată pe o masă de altar cu învelitoare roşie. În glafurile ferestrelor, încadrînd jertfa de pe altar sînt zugrăviţi : la nord un înger cu sfeşnic şi un serafim cu două ripidii, iar la sud doi îngeri cu ripidii şi sfeşnic. Îngerii au costume de diaconi — tunică lungă albă brodată şi un orar îngust, purtînd inscripţia агнос. Deasupra capetelor lor patru inscripţii identice аг҃гль г҃нь (Îngerul Domnului")

Pe latura nordică a absidei, de la est spre vest, se înşiră sfinţii ierarhi Ioan Zlataust şi Grigore Bogoslav, precum şi diaconul Ştefan (lîngă nişa proscomidiei). Am putea să-l socotim participant la procesiune şi pe Sf. Petru din Alexandria, care, în veşminte de ierarh, figurează în compoziţia de lîngă proscomidie (Viziunea lui Petru din Alexandria).

Pe latura de sud (fig. 13) figurează sfinţii ierarhi Vasile cel Mare, Ciril din Alexandria, diaconul Prohor, sf. ierarh Ioan cel Milostiv (bust, în nişa diaconiconului) şi diaconul Roman. Figurile de pe latura sudică sînt mai bine păstrate. Ierarhii sînt îmbrăcaţi cu stihar lung, epitrahil, bederniţă, felon polistavrion şi omofor. Ciril din Alexandria poartă căciuliţa pe care numai el şi sf. Spiridon au dreptul să o poarte. Crucile feloanelor sînt mărunte. Costumul diaconilor se compune din tunica lungă de culoare închisă peste care e îmbrăcat stiharul alb ceva mai scurt, brodat la margini, iar pe umărul stîng atîrnă orarul lung şi îngust pe care e brodat cuvîntul

[23] G. Millet, *Athos*, pl. 120/1. Pentru îngeri, a se vedea pl. 118/1.

[24] La biserica din Guverniotissa — Creta : M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV<sup>e</sup> siècle*, în *Pepragmena*, Atena, 1955, p. 142 ; la Kastoria, la biserica Sf. Athanasios tou Muzaki, 1385 : S. Pelekanidis, *Kastoria*, pl. 144/B.

[25] La biserica din Leskovec (1426) în Macedonia sîrbească : Radivoje Liubinković, *L'église de l'Ascension du village de Leskovec*, în *Starinar*, II (1951), p. 204. În Moldova, la Dobrovăţ (1529) şi la Sf. Gheorghe Hîrlău (1530), la Împărtăşania cu vin, Iuda e zugrăvit întorcînd capul, dar gestul său are aici o nuanţă furtivă, neostentativă.

[26] Branka Knezević, *L'église du village de Ramača*, în *Zbornik za Licovne umetnosti*, IV (1968), p. 121—171 (rezumat francez, p. 166—171), vezi schema iconografică, fig. 2, p. 126 şi pl. 4.

[27] V. Djurić, *Resava* (Belgrad 1963), fig. 4—5, p. VIII—IX.

[28] G. Millet, *Athos*, pl. 218/2 ; 219/3.

агнос („sfînt"). Fiecare diacon ține o cădelniță în mîna dreaptă, iar în mîna stîngă Ștefan și Roman țin cîte o carte, în vreme ce Prohor, cu mîna acoperită de o batistă, susține un chivot.

Cei patru ierarhi ridică cîte un rotul desfășurat pe care s-au scris fragmente din rugăciunile liturgice. Textele slavone se mai păstrează parțial la Vasile și Ciril [29]. Fragmentul lui Vasile cel Mare este următorul : „Mai ales pentru prea sfînta, prea curata, prea binecuvîntata < slăvită stăpîna noastră de Dumnezeu născătoare și pururea Fecioară Maria>", iar la Ciril : „Stăpîne Doamne Dumnezeul nostru, cel ce ai așezat în ceruri cetele și oștile <îngerilor și ale arhanghelilor spre slujba slavei tale fă ca împreună cu noi să intre și sfinții îngeri care slujesc și slăvesc împreună cu noi bunătatea ta . . .>", fragment din rugăciunea Intrării [30].

*Melismos*-ul fiind o compoziție obligatorie a absidelor în această vreme [31], analogiile iconografice sînt nenumărate.

### Iisus în mormînt

În nișa proscomidiei e figurată o compoziție cu trei personaje jumătate de figură : Iisus mort, Maria și apostolul Ioan. Trupul lui Iisus iese dintr-un sarcofag dreptunghiular. În stînga, îndărătul sarcofagului, Maica Domnului susține trupul lui Iisus; în dreapta se află apostolul Ioan, figură cu trăsături juvenile (fig. 14). Deasupra capului lui Iisus se înalță crucea, mai precis partea superioară terminată în formă de T, încadrată oblic divergent de suliță și de burete. De o parte și de alta a crucii se află inscripția сънетїе (coborîrea), deasupra capului Fecioarei monograma м҃р ѳ҃ѵ iar deasupra lui Ioan сти і҃ѡ б(о)гословь. Pe glaful nișei, în stînga și în dreapta, se află cîte un înger în costum antic, cu mîinile ridicate în gest de adorație către scena din fundal. Tot în glaf, sus la cheie, un serafim cu două ripide.

Tema e cunoscută sub mai multe denumiri : Iisus în mormînt, Le Christ de pitié, Pietà și a fost pe larg analizată de G. Millet [32]. În forma iconografică complexă cu Maica Domnului și Ioan, tema apare destul de tardiv și mai rar (în Georgia la mănăstirea Calendjicha (1384—1396) și la Volotovo (1363—1380) în nordul U.R.S.S. [33]). O Pietà de tipul celei de la Stănești se află în proscomidia bisericii Sf. Petru și Pavel de la Tîrnovo [34] (sec. XV), precum și la Ohrida în bisericile Sf. Dimitrie (sec. XIV) și Bogorodica Bolnițka [35] (sec. XIV—XV). Mai adesea însă întîlnim o redactare numai cu Iisus și Maica Domnului ca în pictura moldovenească a secolului al XVI-lea (Moldovița, Sf. Dumitru-Suceava, Dobrovăț).

### Viziunea sf. Petru din Alexandria

Temă cu dublu caracter, istoric și simbolic, iar în funcție de locul în care e pictată ponderea revine unui aspect sau celuilalt : în contextul sinoadelor ecumenice, lîngă primul sinod de la Niceea, domină caracterul istoric, în vreme ce în altar, la proscomidie sau diaconicon, se impune sensul simbolic. Viziunea episcopului Petru din Alexandria ocupă la Stănești spațiul de deasupra, din stînga și de sub nișa proscomidiei (fig. 14).

În stînga, Petru сти Петрь Алеѯа[н]дрѣски, bătrîn în haine arhierești, e întors către dreapta, cu capul și mîinile ridicate în gest de adorație. Deasupra sa e inscripția кто ти ризѹ сп(а)се раздра („Cine ți-a rupt Mîntuitorule tunica ?"), întrebare pe care Petru o adresează lui Iisus. În dreapta, deasupra nișei, apare Iisus copil adolescent, înconjurat de mandorlă. Mîna dreaptă indică textul Арїан безѹмень, răspunsul lui Iisus („Arie cel nelegiuit"), zugrăvit oblic în jos către Petru și de la dreapta spre stînga ( ! ) tocmai pentru a se înțelege că vorbele pornesc de la Iisus. Sub mandorlă e un altar dreptunghiular, pe care se află instrumentele slujbei euharistice : un potir cu linguriță acoperit de văl, asteriscul și lancea. Deasupra lui Iisus e un baldachin. Scena e mărginită în fundal de un zid cu turn. Ereticul Arie e zugrăvit sub nișă, în gura imensă a unui balaur (cu două capete ?), simbolul iadului. Lîngă Arie o inscripție cu numele său.

G. Millet a consacrat acestei teme un studiu care lămurește toate implicațiile ei [36]. La Stănești, iconografia e de un tip evoluat, complex, care nu nesocotește nici un detaliu capabil să amplifice sensul simbolic al reprezentării. Vasul și instrumentele liturgice sînt tot atîtea accente asupra înțelesului euharistic. O reprezentare apropiată, dar nu atît de completă a Viziunii o aflăm la mănăstirea Poganovo (1500 ) [37].

[29] Sf. Vasile : наре(д)ноу прс҃тѣ чс҃тѣи гнпрѣ бл(а)вен҃ѣ и...
Sf. Ciril : вл(ад)ко гн҃бе нашъ иже ѹстав҃лъ на нбсех чин вон...

[30] Traducerea după I. Barnea, *Sfîntul Ciril, patriarhul Alexandriei (studiu iconografic)*, București, 1946, p. 8 ; a se vedea și I. D. Ștefănescu, *La peinture* . . ., p. 94.

[31] S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme*, p. 36—37.

[32] G. Millet, *Recherches* . . ., p. 483—488 ; a se vedea și S. Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, în *Revue des études byzantines*, XXVI (1968), p. 297—310.

[33] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 374, 436, nota 126.

[34] A. Grabar, *La peinture . . . Bulgarie*, p. 272—273.

[35] Cercetări personale pe teren.

[36] G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, în *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99—115 ; a se vedea și Ivanka Akrabova Jandova, *La vision de Saint Pierre d'Alexandrie en Bulgarie*, în *Izvestiia na bîlgarskaia arheolog. inst.*, XV (1946), p. 24—36. Unele precizări la A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité*, I, p. 488, și la S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme*, p. 39 ; idem, *Les programmes . . . de Mistra*, p. 33—34, cu referire specială la Stănești la p. 54.

[37] I. Akrabova Jandova, *art. cit.*, fig. 23.

## Somnul lui Iisus
(Ochiul cel neadormit)

Deasupra nişei diaconiconului, formind pandant cu scena Viziunii sf. Petru din Alexandria, este zugrăvită tema simbolică a Somnului lui Iisus. Acesta, copil adolescent, se odihneşte vegheat de Fecioară si de un înger (fig. 15). Inscripţia de deasupra scenei, pe două rînduri, cuprinde [38] поспанако лъвъ и въстанако скѷменъ.

Analizînd pe larg această temă în legătură cu reprezentarea de la Berende-Bulgaria (sec. XIV), A. Grabar sublinia caracterul ei simbolic [39]. Într-adevăr, ea decorează fie spaţiul din preajma proscomidiei, ca la Berende, fie diaconiconul, ca la Peribleptos-Mistra, sau timpanul intrărilor ca la Manasjia (Serbia) şi la Tismana, pentru a nu aminti decît cîteva exemple. Este ştiut că temele simbolice îşi pot modifica sau extinde sensul în funcţie de intenţia iconografului şi în raport cu spaţiul pe care-l decorează, mai precis în raport cu simbolismul liturgic atribuit diferitelor părţi ale bisericii.

Somnul lui Iisus este o temă inspirată de unele pasaje biblice (*Gen.*, XLIX, 9; *Numere*, XXIV, 9), de *Psalmul 120* (2—4) şi de texte din *Fiziolog*, precum şi de o parafrază a acestor pasaje care se rosteşte în sîmbăta patimilor: „Ca un leu, Mîntuitorule adormit ...". Grabar precizează [40] că sensul temei este reprezentarea lui Iisus ca simbol al jertfei înviat după trei zile asemenea puiului de leu (*Fiziolog*). În această accepţie euharistică, scena îşi găseşte locul în altar. Atunci cînd este plasată în timpanul uşii, accentul revine *Psalmului 120*: „Iată, nu va dormita nici va adormi cel ce păzeşte pe poporul tău" şi „Domnul va păzi intrarea ta şi ieşirea ta ...".

Din felul cum e amplasat la Stăneşti *Somnul lui Isus*, faţă în faţă cu *Viziunea sf. Petru din Alexandria*, se deduce intenţia zugravului de a crea anume corespondenţe: în nişa proscomidiei accentul cade pe suferinţă şi jertfă, în vreme ce *Somnul* conţine tocmai aluzia la Înviere.

Asemănătoare în detaliile iconografice şi identică în textul inscripţiei este reprezentarea temei la bolniţa Coziei, acolo însă e amplasată deasupra uşii naosului.

În extremităţile de vest ale absidei altarului, lîngă pilaştri, în parte ascunse de tîmpla de lemn (adăugată la o dată ulterioară picturilor) sînt două figuri: la sud sf. *Alexie Omul lui Dumnezeu*, iar la nord un personaj în tunică lungă şi mantie, care, după inscripţia greu de descifrat, pare să fie „*Dreptul Iov*". Prezenţa lui Iov în apropierea proscomidiei este justificată de valoarea de prefigurare a patimilor lui Iisus pe care o are acest personaj biblic, iar Alexie Omul lui Dumnezeu este un simbol al umilinţei şi renunţării.

[38] „A adormit ca un leu şi s-a sculat ca un pui de leu".
[39] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 257—262.
[40] *Ibidem*, p. 261.

## Bunavestire



Fig. 35. — *Bunavestire*; arcul mare de est, spre nord.

Tipul iconografic al acestei *Bunevestiri* este frecvent la monumentele secolelor XIV—XVI. Ţinînd seama de toate amănuntele scenei noastre, apropierea cea mai fidelă ne-o oferă o icoană de la biserica Sf. Eustatie Plakidas-Iviron (Athos) [41] din secolul al XVI-lea. Din aceeaşi familie iconografică face parte şi fresca din capela Sf. Gheorghe de la mănăstirea Sf. Pavel-Athos (1555) [42].

## Naşterea lui Iisus

Asemănarea iconografică cea mai deplină în compoziţie şi număr de personaje ne oferă fresca de la Sf. Pavel-Athos (1447) [43]. Evident, există şi unele deosebiri. În acelaşi grup iconografic intră şi scenele de la Peribleptos-Mistra (sec. XV), capela Sf. Gheorghe de la Sf. Pavel-Athos, catoliconul Lavrei, Dionisiou (1547), precum şi cîteva icoane [44].

[41] N. P. Kondakov, *Pamiatniki hristianskogo iscusstva na Afone*, Petersburg, 1902, p. 138, fig. 55; Millet, *op. cit.*, fig. 24 şi p. 679.

[42] G. Millet, *Recherches*, fig. 25, 27.

[43] *Ibidem*, fig. 37.

[44] N. P. Kondakov, *op. cit.*, în loc. cit.; G. Millet, *op. cit.*, fig. 39. O iconografie asemănătoare cu aceea de la Stăneşti, vezi la mănăstirea Zavale din Herţegovina, pictată în 1619 de George Mitrofanovici (cf. Doko Mazalić, *Slikarska umetnost u Bosni i Hercegovini u Tursko doba*, Sarajevo, 1965, p. 59, fig. 25).

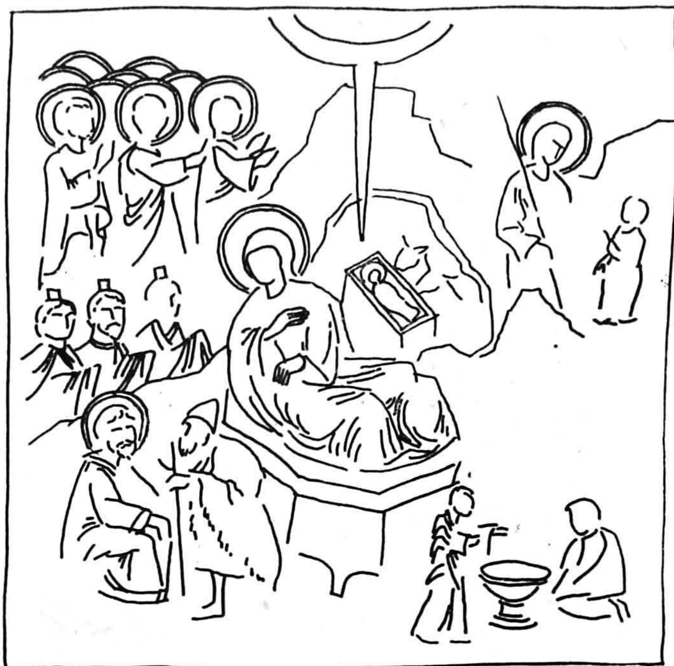


Fig. 36. *Naşterea lui Iisus*; arcul mare de est, spre sud.

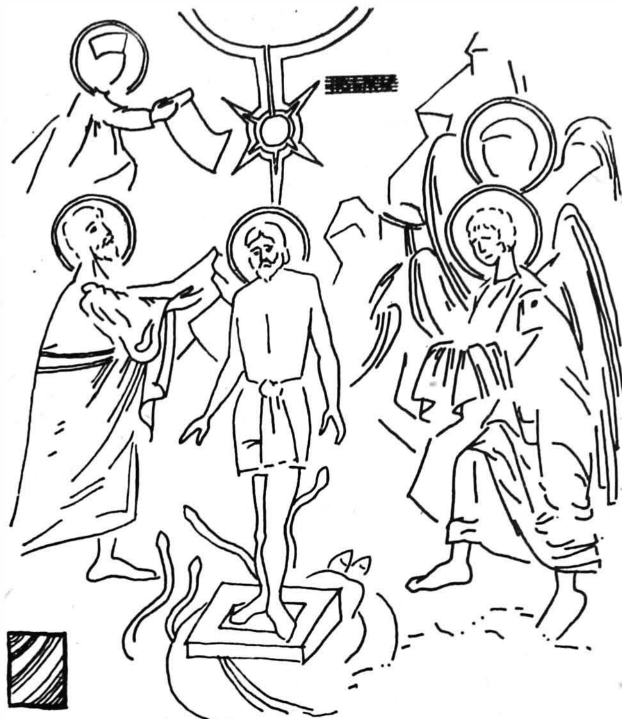


Fig. 37. *Botezul*; arcul mare de est, spre nord.

### Întîmpinarea Domnului

Întîmpinarea din altar e asemănătoare cu scenele respective de la Lavra [45], Dionisiou [46], paraclisul Sf. Gheorghe de la Sf. Pavel-Athos [47].

### Botezul

În centru, în picioare pe o platformă dreptunghiulară (cărămida „zapisului"), în mijlocul fluviului, se află Iisus. De sub cărămidă ies capete de şerpi ce se înalţă pînă aproape de mîinile lui Iisus. Pe malul din stînga, Ioan Botezătorul; deasupra lui se mai distinge cu greu un personaj, bust, cu coroană şi aureolă întinzînd un rotul. Este profetul David, prezent uneori în scena Botezului cu texte din *Psalmi* interpretate ca profeţii în legătură cu evenimentul acesta (*Ps. 2, 6*; *Ps. 113, 5—6*). S-ar putea să fi existat şi alegoria Iordanului în partea inferioară, acolo unde s-a introdus ulterior bîrna de susţinere a iconostasului. Se mai bănuie cu greu, în extremitatea stîngă jos, detaliul iconografic cu „securea la rădăcina copacului" şi se zăresc fragmente dintr-o inscripţie ce ar putea să fie textul evanghelic.

Aşa cum apare la Stăneşti, scena se leagă de reprezentările de la Athos: catoliconul Lavrei, Dionisiou, capela Sf. Gheorghe de la Sf. Pavel; evident, nu este vorba de identitate. Pe de altă parte, prezenţa cărămidei „zapisului" şi a şerpilor sub picioarele lui Iisus ne îndreaptă către pictura din Serbia în care pătrunderea legendelor bogomilice e atestată încă din secolul al XIV-lea. Legenda bogomilică a legămîntului lui Adam cu Satana [48], scris pe o cărămidă ascunsă apoi pe fundul Iordanului, e ilustrată la Gračanica [49], dar acolo Iisus calcă pe o cărămidă sfărîmată în două, motiv împrumutat din scena *Anastasis* [50] (porţile iadului sfărîmate şi aşezate în cruce). Alt amănunt mai puţin frecvent este prezenţa profetului David. El apare împreună cu profetul Isaia în scena *Botezului* de la Peribleptos-Mistra şi de la Sf. Nicolaie-Lavra (1560) [51]. Textul pe care-l propune în aceste reprezentări este din *Psalmul 113* (3) şi se referă la alegoriile Iordanului şi mării. Ambele detalii (cărămida şi David) le întîlnim în Botezul de la mănăstirea Poganovo, cu deosebirea că acolo David nu e introdus în scenă, ci se află într-un medalion alăturat [52].

## SPAŢIUL NAOSULUI

### Învierea lui Lazăr

Fără a recunoaşte o identitate, menţionăm ca asemănătoare scenele de la Sf. Nicolae-Castoria (1496), Théoskepastos-Trebizonda, Lavra, Dionisiou, paraclisul de la Sf. Pavel, diptihul *Opera del Duomo*, o icoană de la Sf. Eustatie Plakida-Athos etc. [53].

[45] G. Millet, *Athos*, pl. 119/5.
[46] *Ibidem*, pl. 198/2.
[47] *Ibidem*, pl. 188/3.

[48] Em. Turdeanu, *Apocryphes bogomiles et apocryphes pseudo-bogomiles* (II), în *Revue de l'Histoire des religions*, 1950, oct.—dec., p. 190. Mulţumesc lui Răzvan Theodorescu pentru semnalarea acestui articol.
[49] G. Millet, *Recherches*, p. 199, fig. 172.
[50] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 340.
[51] G. Millet, *Recherches*, p. 211; idem, *Athos*, pl. 258/1.
[52] A. Grabar, *op. cit.*, în loc. cit.
[53] G. Millet, *Recherches*, p. 239, fig. 208, 217, 232; idem, *Athos*, pl. 124/1; 202/1; 187/4.

## Intrarea în Ierusalim

(fig. 16)

Schema iconografică e asemănătoare celei din manuscrisul Tetraevanghelului Iviron nr. 5 [54] şi apoi pentru reprezentări tîrzii cu tripticul de la Triest (sec. XIV) [55] şi din nou cu scena corespunzătoare din icoana de la Sf. Eustatie Plakida (Iviron-Athos). Unele analogii întîlnim în catoliconul Lavrei şi la Sf. Gheorghe de la Sf. Pavel [56].

## Cina cea de taină

Îndărătul unei mese a cărei formă dreptunghiulară sau ovală rămîne întrucîtva nedecisă, în centru e aşezat Iisus între apostolii înşiraţi frontal. În partea dreaptă, Iuda este ,,interpolat'' (termenul îi aparţine lui G. Millet), întinzîndu-se peste masă, într-o poziţie neverosimilă. Iisus întoarce capul spre stînga, unde se află Ioan, iar cu mîna stîngă arată către Iuda. Fundalul scenei e un zid cu o construcţie semicirculară în centru. Deasupra zidului apare inscripţia ащє кто въ солилъ моиѡм счв ржкж тън мє прѣдасть (,,Cel care a întins mîna sa în < blidul cu > sare, acela mă va vinde'').

Foarte asemănătoare este *Cina* de la Trapeza Lavrei [57]. Aceeaşi formă de masă, aceeaşi dispoziţie şi gestică a personajelor (Ioan este însă în dreapta), aceleaşi forme de vase. La Trapeză lipseşte fundalul arhitectonic complicat, iar mişcarea şi poziţia lui Iuda sînt realizate mai firesc. Mai putem aminti şi scena de la Philotheou-Athos (1540) [58] şi de la Markov Manastir din Macedonia [59].

## Spălarea picioarelor



Fig. 38. *Spălarea picioarelor*; absida de sud.

Aşa cum remarca A. Grabar [60], distribuirea apostolilor pe două registre începe să fie frecventă la monumentele veacului al XIV-lea : Ivanovo (Bulgaria), Sf. Nicolaie Domnesc — Argeş, Theoskepasthos — Trebizonda, Andreaş (Macedonia sîrbească) etc., la primitivii italieni (Cavallini, Duccio), apoi mai tîrziu la Athos (Dionisiou) [61]. Dar în toate aceste reprezentări momentul ales este acela în care apostolii îşi dezleagă sandalele. La Stăneşti, acest detaliu lipseşte cu desăvîrşire.

## Prinderea lui Iisus



Fig. 39. *Prinderea lui Iisus*; arcul mare de vest, spre sud.

Mai deosebită în această scenă este prezenţa, în centru, deasupra capului lui Iisus, a bustului unui personaj încoronat. S-ar putea să fie David, dar pictura e atît de deteriorată, încît o identificare certă este imposibilă. Prezenţa lui David nu e neverosimilă. Evangheliile citează aluziv texte din *Psalmi* în legătură cu episodul prinderii lui Iisus [62].

Deşi cu un număr redus de personaje, scena aminteşte ca dispoziţie şi gestică a participanţilor pe aceea de la Poganovo [63] şi unele reprezentări de la Athos (Lavra

[54] G. Millet, *Recherches*, fig. 264.
[55] *Ibidem*, fig. 261, 262.
[56] G. Millet, *Athos*, pl. 187/5.
[57] *Ibidem*, pl. 145/1.
[58] *Ibidem*, pl. 91/1.
[59] G. Millet, *Recherches*, fig. 287, 292.

[60] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 235.
[61] G. Millet, *Athos*, pl. 202/3.
[62] Matei, XXVI, 50—62; *Ps. 40, 10; Ps. 21, 7—8; Ps. 26, 12*.
[63] Reproducere în *Izkustvo* (Sofia), 1967, nr. 1, p. 41.

și Dionisiou) [64]. Regretăm deteriorarea picturii pentru detaliile pitorești din îmbrăcămintea personajelor ce mai pot fi încă bănuite.

### Iisus judecat de arhierei




Fig. 40. *Iisus judecat de arhierei*; arcul mare de vest, spre sud.

Pictura foarte deteriorată; se disting șapte personaje: Iisus, trei slujitori și trei preoți. Iisus este al treilea din stînga. Grupul din dreapta al preoților se aseamănă ca poziție și gesturi cu grupul preoților din scena *Primirea arginților de către Iuda* din friza *Patimilor* de la Sf. Nicolaie Popăuți (Botoșani).

### Judecata lui Pilat

Scena cuprinde șase personaje. Al doilea din stînga e Iisus, în profil către dreapta, unde este așezat Pilat, căruia un slujitor îi toarnă apă pe miini. Între Iisus și Pilat, sînt siluetele a doi preoți cu capul acoperit. Îndărătul tronului, un personaj se apleacă în dreapta lui Pilat șoptindu-i la ureche. Arhitecturile complicate din fundal vor să sugereze palatul Pretoriului.

Nu am găsit analogii apropiate pentru compoziția descrisă. Pe o schemă inversă și cu o distribuție a personajelor întrucîtva asemănătoare sînt construite compozițiile de la Lavra și de la Cutlumus [65].

[64] G. Millet, *Athos*, pl. 126/2, 200/1.
[65] *Ibidem*, pl. 127/3, 162/2, 72/2.

### Coborîrea de pe cruce

Schema compozițională folosită, în care capul Fecioarei se află între acela al lui Iisus și acela al lui Iosif din Arimatea, este caracteristică iconografiei tîrzii a secolelor XIV–XVI, receptivă la sugestiile venite de la primitivii italieni și apoi de la Renaștere [66]. Un exemplu occidental il oferă diptihul nr. 2 de la Pinacoteca din Perugia (a doua jumătate a sec. XVII) [67]. La Athos, începînd cu Protaton (sec. XIV), apoi Lavra (1535), Xenofon (1544–1563), Dionisiou (1547) [68], schema e aceeași, Dionisiou ne oferă o reprezentare aproape identică cu aceea de la Stănești.

### Plîngerea lui Iisus

Temă inspirată exclusiv din Evangheliile aprocrife.

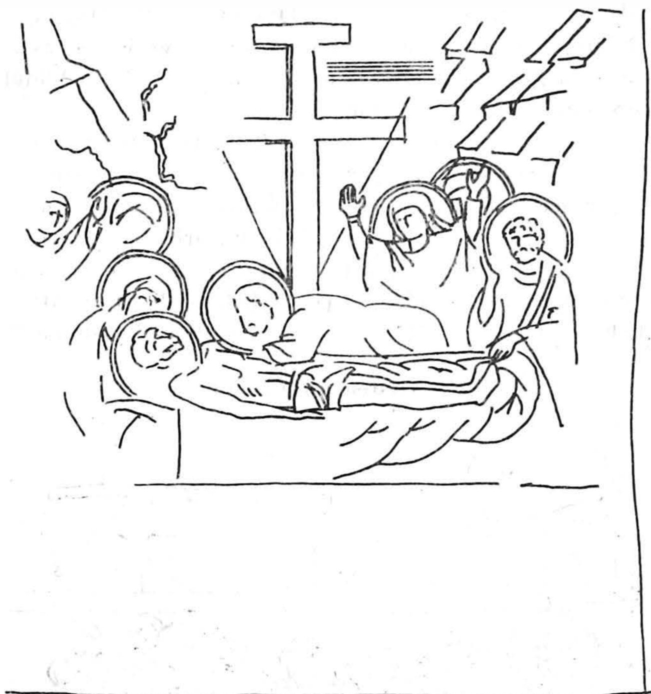


Fig. 41. *Plîngerea lui Iisus*; naos, absida de nord.

Încă o dată caracterele iconografice ne apropie de reprezentările tîrzii ale temei, așa cum apar la Lavra, Molivoklissia (1536) și, mai ales, la Dionisiou [69], și înrudite cu picturi italienești mai vechi (de exemplu Tripticul de la Triest — sec. XIV) [70]. Desigur, nici cea mai apropiată redactare (Dionisiou) nu e identică cu scena de la Stănești.

[66] G. Millet, *Recherches*, fig. 514, 516.
[67] *Ibidem*, p. 481.
[68] G. Millet, *Athos*, pl. 27/2, 128/2, 177/2, 200/2.
[69] *Ibidem*, pl. 127/4, 154/2, 199/2.
[70] G. Millet, *Recherches*, fig. 562.

**Femeile la mormînt**



Fig. 42. *Femeile la mormînt*; naos, absida de nord.

Pictura e degradată în special în partea de jos, fapt care nu ne îngăduie să afirmăm cu certitudine dacă scena reprezenta o singură femeie la mormînt sau două. Dacă într-adevăr s-a zugrăvit o singură miroforă, faptul e neobişnuit, de obicei ilustrîndu-se textele din Evangheliile sinoptice. Doar Ioan (XX, 1, 11) vorbeşte de o singură femeie la mormînt. De altfel, şi prezenţa celor doi îngeri pare să se lege de textul lui Ioan (XX, 12). Sus, între aripile desfăcute ale îngerului, e zugrăvit un text pe trei rînduri, probabil un verset evanghelic, din păcate foarte degradat. Particularităţile amintite nu înlătură însă asemănarea iconografică cu monumente ca Sf. Nicolaie-Castoria (1486) [71], iar la Athos: Lavra, Molivoklissia, Dionisiou şi Dochiariou [72].

## Anastasis

O schemă iconografică asemănătoare întîlnim la Meteore în biserica Sf. Nicolaie Anapavsa (1527) [73],

[71] *Ibidem*, p. 532, fig. 577.
[72] G. Millet, *Athos*, pl. 127/2, 154/2, 199/2, 230/1.
[73] Cf. Constantin D. Kalokyris, *Athos, Themes of Archaeology and Art* (*On the occasion of the 1000-th anniversary 963—1963*), Atena, 1963 (text grec, rezumat englez), pl. 9/A.



Fig. 43. *Anastasis*; naos, absida de nord.

la capela Sf. Ioan Teologul (1522) [74] de la mănăstirea Mavriotissa-Castoria, la Peribleptos-Mistra (1340) [75], la Protaton şi Xenofon la Athos [76].

## Înălţarea

Schemă frecvent întîlnită în pictura secolelor XIV—XVI. O analogie mai strînsă la paraclisul Sf. Gheorghe de la Sf. Pavel-Athos şi, de asemenea, compoziţia de la Xenofon [77].

## Pogorîrea Sf. Duh

Apostolii sînt aşezaţi pe o bancă semicirculară, în două grupuri egale. Podiumul pe care îşi sprijină picioarele formează, în partea de jos a scenei, o arcadă polilo-

[74] N. Moutsopoulos, *The Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa at Castoria*, Atena, 1967 (cu rezumat englez).
[75] G. Millet, *Monuments de Mistra*, Paris, 1910, pl. 116/3.
[76] G. Millet, *Athos*, pl. 5/1, 173/3.
[77] *Ibidem*, pl. 188/2, 169/4.



Fig. 44. *Înălţarea*; naos, absida de nord.

bată sub care se adăposteşte alegoria Cosmosului [78]. Deasupra zidului fundal inscripţia съшествіє стго д(ѹ)ха. Icoana împărătească cu Pantocratorul înconjurat de sărbători de la Sf. Eustatie Plakida-Athos, publicată de Kondakov [79], cuprinde o *Pogorîre* de acelaşi tip, cu o arcadă polilobată deasupra Cosmosului.

### Naşterea Fecioarei

Analogii mai strînse la Panaghia i Kumpelidiki—Castoria [80] (sec. XV—XVI) şi aceea de la Trapeza Lavrei [81].

### Intrarea Fecioarei în templu

Amănuntele sînt conforme cu textul *Protoevangheliei lui Iacob* [82]. Oarecare asemănări la Lavra pe o schemă inversată şi ceva mai multe la Xenofon [83].

[78] În legătură cu această alegorie, a se vedea A. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité*, I, p. 161—163, şi, în aceeaşi culegere, vol. II, *Sur les sources des peintres byzantines des XIII^e et XIV^e siècles*, p. 867.

[79] N. P. Kondakov, *Pamiatniki hristianskogo iskusstva na Afone*, p. 138, fig. **55**.

[80] S. Pelekanidis, *Kastoria*, pl. 116/B.

[81] G. Millet, *Athos*, pl. 140/2 (schema inversă).

[82] Emile de Strycker, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques* (Papyrus Bodmer **5**), Société des Bollandistes, Bruxelles, 1961, p. 97.

[83] G. Millet, *Athos*, pl. 130/2 şi 183/1.



Fig. 45. *Intrarea Fecioarei în templu*; naos, peretele de vest.

### Adormirea Maicii Domnului

Scena cuprinde numai elementele iconografice esenţiale, existente în sursele apocrife ale imaginii [84]. Redac-



Fig. 46. *Adormirea Fecioarei*; naos, peretele de vest.

[84] L. Wratislaw-Mitrović şi N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, în *Byzantinoslavica*, III (1931), nr. 1, p. 134—180.

tări înrudite la Peribleptos-Mistra [85], Sf. Petru şi Pavel-Tîrnovo şi Orlica (Bulgaria) [86].

### ARCUL DUBLOU DE VEST

La partea superioară, pe intrados, trei busturi de martiri în medalioane: la cheie sf. Eustratie, la sud sf. Evghenie şi la nord, probabil, sf. Auxentie. Cei trei sînt grupaţi de erminii [87] împreună cu sf. Oreste şi sf. Mardarie, sub denumirea de *Sfinţii cinci mucenici*. Pe căderile arcului, doi sfinţi tineri, cel de la sud poartă inscripţia „Iorest", deci cel de la nord ar putea fi Mardarie. Sub ei, la sud, sf. Cozma din Majuma, iar la nord un melod neidentificat. Prezenţa melozilor în acest loc, în dreptul scenelor din *Viaţa Fecioarei* de pe peretele de vest, e deplin justificată.

Pe rotulul sf. Cozma Tvoriţi citim următoarele [88]: прѣис пжщре на б(о)жестъвне славом, с[вѧ]щенаа и славнаа д[ѣ]во...

În registrul inferior, la sud, sf. Iacob Persul, iar la nord un martir neidentificat.

Partea vestică a arcului dublou şi a pilaştrilor nu mai păstrează din decoraţie decît pe sf. Lavri pe pilastrul de la sud, iar deasupra lui un alt martir în tunică lungă; pe pilastrul nord o sfîntă (?)

### GLAFUL UŞII DINTRE PRONAOS ŞI NAOS

#### Mîna lui Dumnezeu cu sufletele credincioşilor

Imagine destinată în mod special intrărilor. Exemple mai vechi: Kahrie Djami [89], sf. Climent-Ohrida, sf. Apostoli — Salonic [90], Manasjia [91]. Sursa se află în pasajul biblic: „Sufletele drepţilor sînt în mîna lui Dumnezeu şi chinul nu se va atinge de ele" (*Înţelepciunea lui Solomon*, III, 1). La Stăneşti, *Mîna lui Dumnezeu* iese dintr-un segment de lumină ţinînd în căuşul palmei mai multe suflete înfăşate în giulgiu. De o parte şi de alta a *Mîinii* inscripţia [92]: пр[а]веденнх дѹси ржках б(о)жіна.

Pe latura de sud, sf. Varvara, стаа Варвара (fig. 17), străjuieşte intrarea. La sud, sf. Marina, стаа Марина, în plină acţiune, ridică mîna dreaptă pentru a lovi cu ciocănelul diavolul pe care-l ţine de păr [93].

### PRONAOS

#### Arhanghelii

Erminiile specifică textele pe care Mihail [94] şi Gavril [95] trebuie să le expună pe rotuluri. În cazul nostru, ele sînt cu desăvîrşire şterse. În dreapta uşii către naos, arhanghelul Gavril, îmbrăcat în dalmatică şi încins cu lorosul, înscrie numele celor ce intră în biserică pe un rotul. Într-o atitudine plină de elan războinic, arhanghelul Mihail, în stînga uşii, ridică o sabie. Remarcabil în această reprezentare (fig. 23) este capul arhanghelului, individualizat şi expresiv.

#### Imnul de Crăciun

Este o reprezentare iconografică complexă derivată dintr-un imn liturgic compus în cinstea naşterii lui Iisus, ce se cîntă în noaptea de 25 decembrie [96], dar şi în ziua de 26 decembrie, întrucît el preamăreşte şi pe Fecioară, şi prin extindere a căpătat în iconografie şi denumirea de „Sobor Bogorodiţi" [97]. Analiza lui G. Millet [98] derivă nucleul iconografic din contopirea elementelor prezente în temele Naşterii şi Închinării magilor. Sugestiile lui A. Grabar [99] sînt interesante în problema genezei iconografice.

Pe peretele de est al pronaosului, (fig. 48 b), deasupra inscripţiei ctitorilor, imaginea centrală a Imnului, Fecioara cu pruncul tronînd, îndeplineşte şi dubla funcţie

[85] *Ibidem*, pl. XVI.
[86] A se vedea At. Bojkov, *Sur les relations mutuelles entre l'art bulgare et l'art roumain aux XIVe—XVIIe siècles*, în *Izvestia za izobrazitelnîi izkustva*, VII (1964), p. 76—77, fig. 28—29.
[87] V. Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină*, p. 229, 336. A se vedea şi Gherasim Timuş, *Dicţionar aghiografic...*, p. 276, 277.
[88] „Împodobită cu slavă dumnezeiască, sfîntă şi slăvită Fecioară".
[89] G. Babić, *Les chapelles annexes*, p. 171, 172.
[90] A. Xangopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, 1955, p. 52.
[91] *Ibidem*, pl. 18/2.
[92] „Ale drepţilor suflete în mîna Domnului". În acelaşi loc (uşa spre naos) se află Mîna cu suflete şi la Moldoviţa, Arbore, Dobrovăţ etc.
[93] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, Iconographie des saints (A—P), Paris, 1958, p. 169—175; Gherasim Timuş, *Dicţionar aghiografic*, p. 545.
[94] V. Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină*, p. 297.
[95] *Ibidem*, p. 300.
[96] „Ce vom aduce Ţie Hristoase, că te-ai arătat pe pămînt ca un om pentru noi? Fiecare din făpturile cele făcute de tine mulţumită îţi aduce Ţie: îngerii — lauda; cerurile — steaua; magii — darurile; păstorii — mirarea; pămîntul — peştera; pustiul — ieslea; iar noi ⟨oamenii⟩ pe Maica Fecioară".
[97] A se vedea E. Georgievskij-Druzinin, *Les fresques du monastère de Thérapont*, în *L'Art byzantin chez les Slaves*, Premier recueil Uspenskij, II/1, Paris, 1930, p. 121—134; Nathalie Sheffer, *Religious chants and the Russian icons*, în *Gazette des Beaux Arts*, 1945, martie, p. 129—142; Konrad Onasch, *Ikonen*, Berlin, 1961, p. 361, 374—375; A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, p. 50; idem, *Au sujet d'une fresque de l'église Saint Clément à Ohrid*, în *Zbornik radova vizantolojkog instituta*, 1963, p. 306, fig. 7, 17.
[98] G. Millet, *Recherches*, p. 163—167.
[99] A. Grabar, *Iconographie de la Parousie*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité*, vol. I, p. 576.

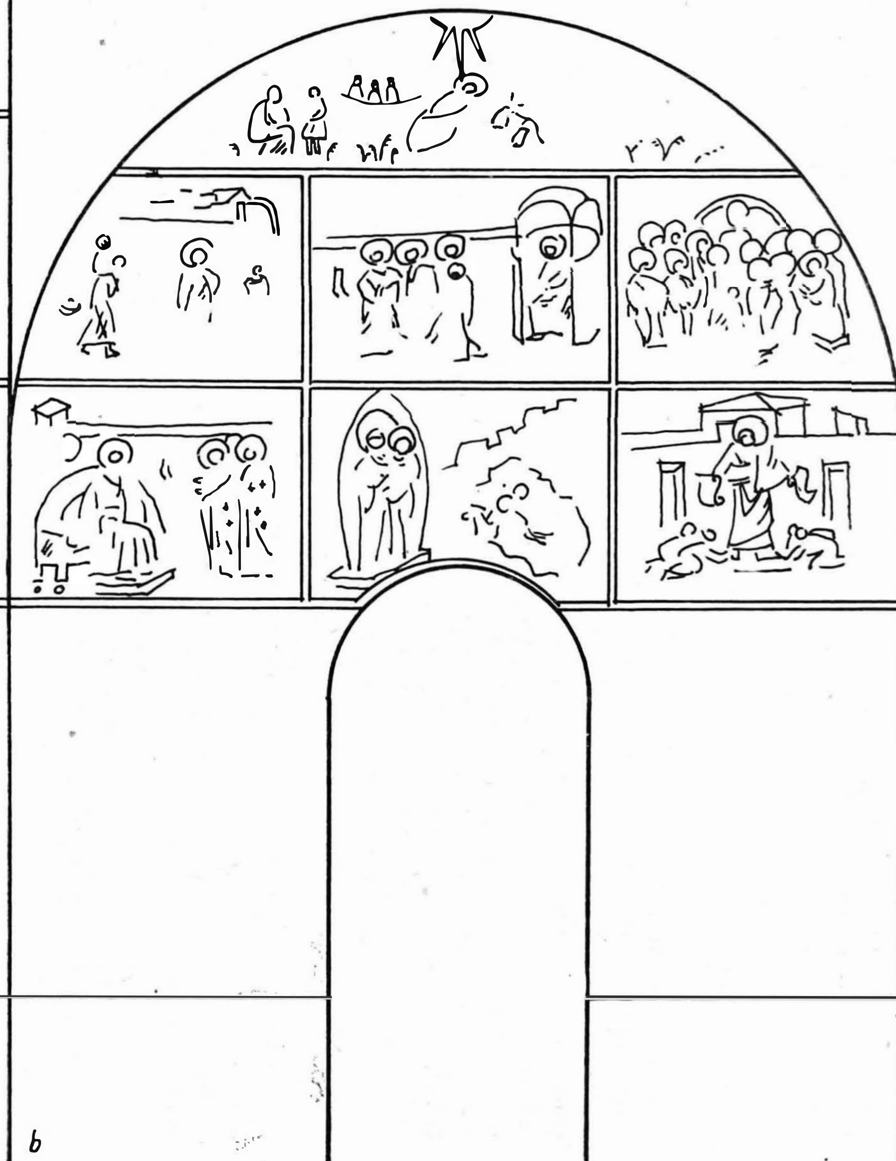
SUD

a

Fig. 47 a. *Imnul Acatist*, strofele 1–3, 8–10, 17–19; pronaos, peretele de sud.

Fig. 47 b. *Imnul Acatist*, strofele 7, 11–13, 20–22; pronaos, peretele de vest.

VEST



NORD

Fig. 48 a. *Imnul Acatist*, strofele 4—6, 14—16, 23—24 și *Căința lui David*; pronaos, peretele de nord.

Fig. 48 b. *Imnul de Crăciun*; pronaos, peretele de est.

EST

a

b

de icoană referitoare la hram (Întruparea)[100]. În jurul nişei, peretele e împărţit în trei registre. În cel superior abia se mai pot desluşi cîte doi îngeri prosternaţi către centru. În registrul mijlociu, în dreapta nişei, patru personaje: alegoria Deşertului cu ieslea şi trei bărbaţi care par să fie magii judecînd după caseta pe care o oferă primul din grup. La acelaşi nivel, la nord, o compoziţie analogă cu alegoria Pămîntului — o femeie oferind o grotă în miniatură — şi trei bărbaţi, desigur păstorii. Inscripţiile lămuritoare sînt ilizibile. Registrul inferior este rezervat ,,corului'' celor ce intonează imnul: la nord, ierarhi bătrîni, împăraţi şi împărătese, la sud călugări, tineri laici şi cîteva femei drapate în maforion. Textul imnului este scris deasupra capetelor lor. Semnalăm analogia evidentă în distribuţie cu *Imnul de Crăciun* de la Trapeza Hilandar[101], monument pictat la o dată ulterioară (1621) bisericii vîlcene. Oarecare asemănări şi în fresca cu acelaşi subiect de la Dokiariou (1568)[102]. Asemănări în detalii constatăm la Sf. Climent-Ohrida[103]: maiestatea severă în atitudinea Fecioarei şi aceeaşi grupare a categoriilor de personaje.

### Imnul Acatist

Cîntare liturgică în cinstea Fecioarei şi a Miraculoase întrupări, imnul se compune din 24 de strofe, ilustrate

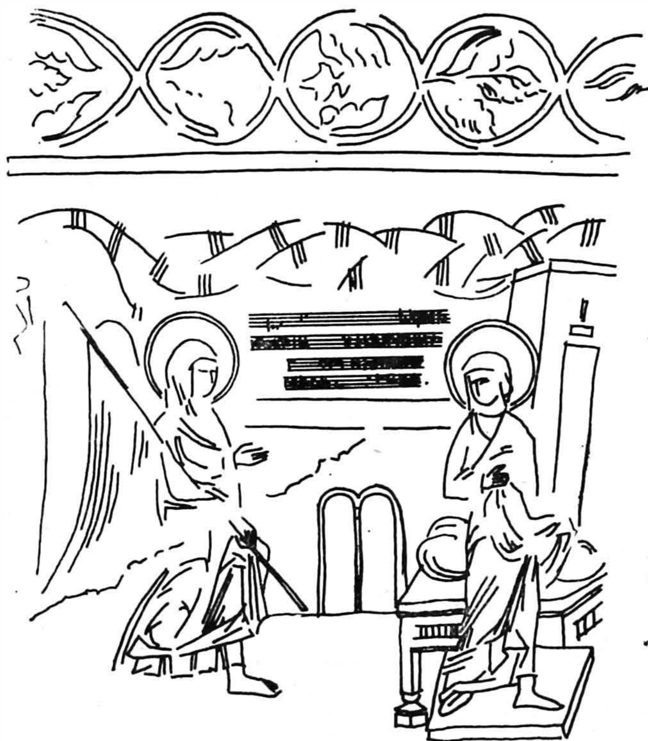


Fig. 49. *Imnul Acatist*, strofa 1; pronaos, boltă, spre sud.

[100] *Ibidem*, p. 572—573.
[101] G. Millet, *Athos*, pl. 104/3.
[102] *Ibidem*, pl. 250/1.
[103] Cf. reproducere la Dimitar Čornakov, *Saint Clément à Ohrid*, Belgrad, 1967, fig. 12, 13.

fiecare printr-o scenă[104]. În pronaosul Stăneştilor, scenele se desfăşoară în trei registre pe bolta semicilindrică longitudinală şi pe pereţii de sud, de vest şi de nord (fig. 47 a, b, şi 48 a). Inscripţiile din cuprinsul scenelor sînt greu lizibile, dar ele reprezintă începutul fiecărei strofe a Acatistului, cu excepţia Condac-ului 1.

*Strofa 1* (Icos 1).

Analogii: Dokiariou (1568) şi, mai ales, Trapeza Hilandar (1621)[105].

*Strofa 2* (Condac 2).

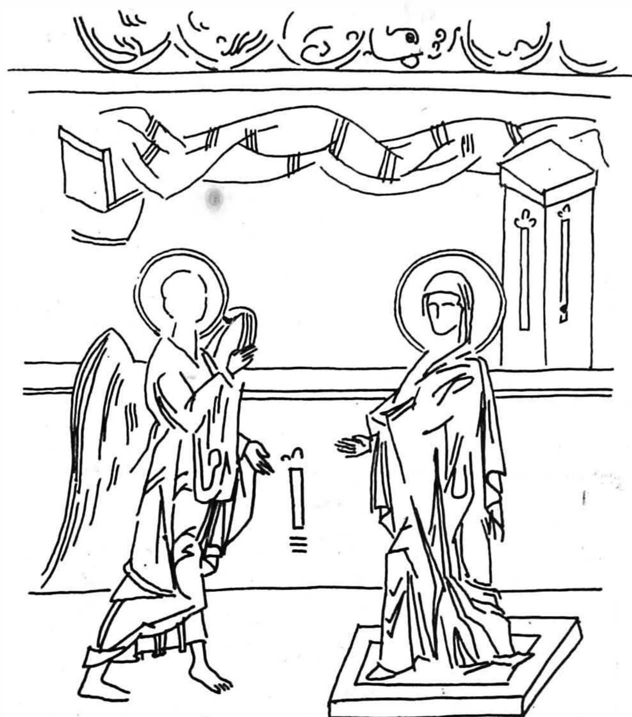


Fig. 50. *Imnul Acatist*, strofa 2; pronaos, boltă, spre sud.

Analogii: unele asemănări la Dečani; cea mai apropiată la Trapeza Hilandar[106].

[104] A se vedea O. Tafrali, *Iconografia Imnului Acatist*, în B.C.M.I., VII (1914), p. 49—84; 126—140; 153—173; J. Myslivec, *Ikonografie Akatistu Panny Marie*, în *Seminarium Kondakovianum*, Praga, V (1932), p. 97—103.

Menţionăm aici că nu putem face trimiteri la toate scenele pe care le citām pentru comparaţii şi analogii, deoarece ar însemna să încărcăm excesiv aparatul critic şi, pe de altă parte, în unele cazuri, ne-am folosit de note personale, luate la faţa locului, sau de fotografii inedite. Pentru referiri la Serbia, a se vedea Vl. Petković, *La Peinture serbe au Moyen-Age*, I, Belgrad, 1930.

[105] G. Millet, *Athos*, pl. 236, 99/1.
[106] *Ibidem*, p. 99/1.

*Strofa 3* (Icos 2)



Fig. 51. *Imnul Acatist*, strofa 3 ; pronaos, boltă, spre sud.

Analogii : Dečani, Cozia și Trapeza Hilandar [107].

*Strofa 4* [108] (Condac 3)



Fig. 52. *Imnul Acatist*, strofa 4 ; pronaos, boltă, spre nord.

Analogii : Dečani, Trapeza Lavrei, Molivoklissia, dar, în special, Trapeza Hilandar [109]. Sucevița oferă o însemnată apropiere.

[107] *Ibidem*, pl. 99/2.
[108] În legătură cu iconografia acestei strofe, a se vedea G. Babić, *Les fresques de Susica en Macédonie* (Markov), în *Cahiers archéologiques*, XII (1962), p. 331.
[109] G. Millet, *Athos*, pl. 146, 147, 155/1, 99/2.

*Strofa 5* (Icos 3).

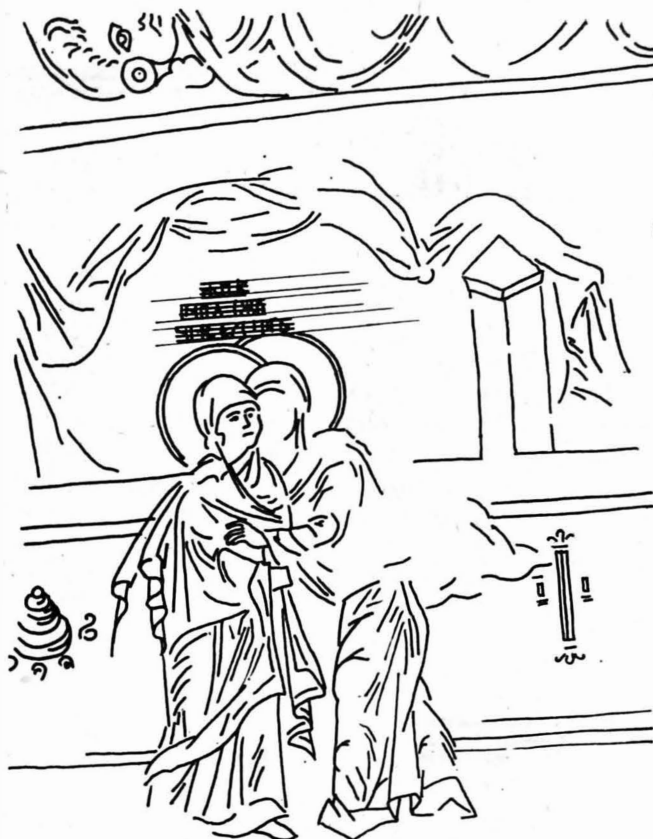


Fig. 53. *Imnul Acatist*, strofa 5 ; pronaos, boltă, spre nord.

Analogii : Molivoklissia (1536) și Trapeza Hilandar [110].

*Strofa 6* (Condac 4).



Fig. 54. *Imnul Acatist*, strofa 6 ; pronaos, boltă, spre nord.

Analogii : cea mai asemănătoare Trapeza Hilandar [111].

[110] *Ibidem*, pl. 155/1, 99/3.
[111] *Ibidem*, pl. 100/3.

*Strofa 7* (Icos 4).



Fig. 55. *Imnul Acatist,* strofa 7 ; pronaos, timpanul peretelui de vest.

Erminia recomandă zugrăvirea a ,,toate cele ale nașterii lui Hristos, afară de magii" [112]. La Stănești, restricția nu este respectată.

Analogii : Sucevița (exterior) ; Protaton-Athos [113], mai ales în detaliul gestului tandru al Fecioarei [114].

*Strofa 8* (Condac 5)

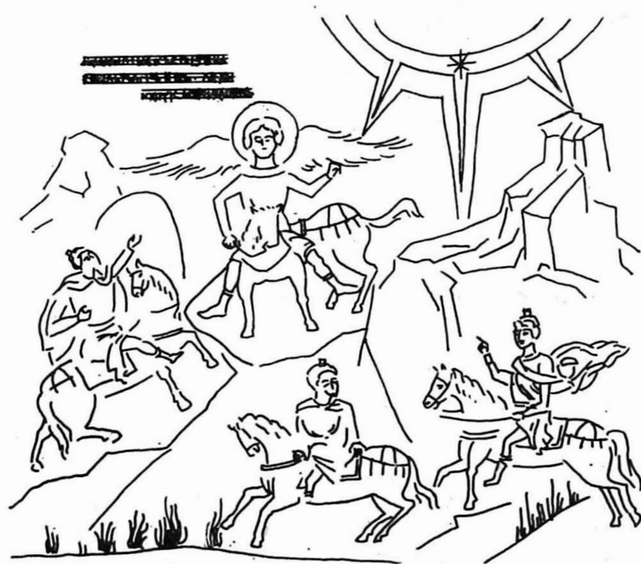


Fig. 56. *Imnul Acatist,* strofa 8 ; pronaos, peretele de sud.

S-ar părea că îngerul călare din mijlocul compoziției este un element predilect iconografiei sîrbești [115].

Analogii : Trapeza Hilandar [116].

[112] V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină,* p. 216.

[113] G. Millet, *Athos,* pl. 10/2.

[114] În gestul Fecioarei, Millet vede o influență a primitivilor italieni, pătrunsă în arta bizantină : G. Millet, *Recherches,* p. 111, 112, fig. 53, 54. Același amănunt la Brontochion—Mistra, cf. G. Millet, *Monuments de Mistra* (album), pl. 95/8.

[115] Îl întîlnim la Dečani și Markov.

[116] G. Millet, *Athos,* pl. 100/2.

*Strofa 9* (Icos 5).

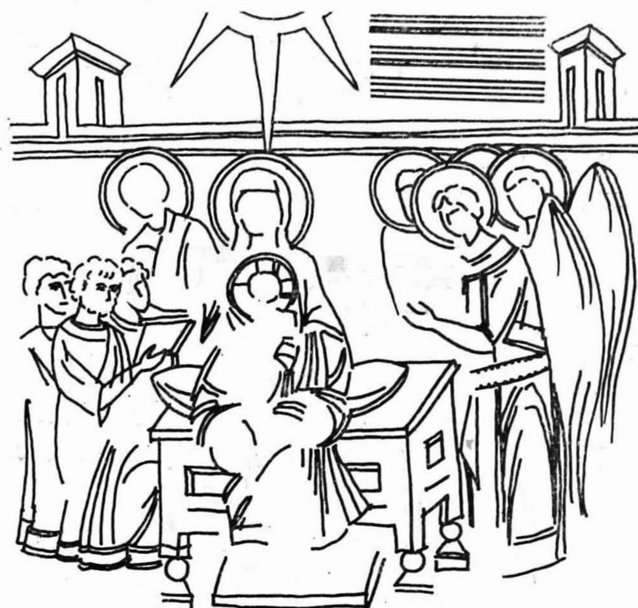


Fig. 57. *Imnul Acatist,* strofa 9 ; pronaos, peretele de sud.

Analogii : Trapeza Hilandar [117].

*Strofa 10* (Condac 6).

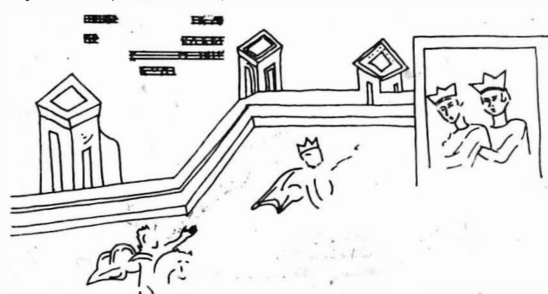


Fig. 58. *Imnul Acatist,* strofa 10 ; pronaos, peretele de sud.

Analogii : Trapeza Hilandar [118].

*Strofa 11* (Icos 6).

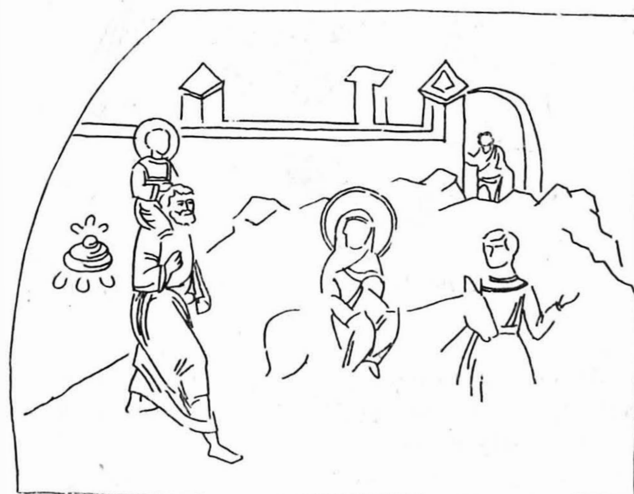


Fig. 59. *Imnul Acatist,* strofa 11 ; pronaos, peretele de vest.

[117] *Ibidem,* pl. 100/1.

[118] *Ibidem,* pl. 102/2.

Analogii: acatistele sîrbeşti de la Dečani, Matejć, Markov prezintă aceeaşi formulă cu Iisus dus în spate de Iosif. Cu acest detaliu în minus, Trapeza Hilandar [119] este şi de data aceasta cel mai asemănător monument.

*Strofa 12* (Condac 7).



Fig. 60. *Imnul Acatist*, strofa 12; pronaos, peretele de vest.

Analogii: Trapeza Lavrei şi Trapeza Hilandar [120], cu deosebirea că acolo Iisus se află în braţele lui Simeon.

*Strofa 13* (Icos 7).



Fig. 61. *Imnul Acatist*, strofa 13; pronaos, peretele de vest.

Adorarea lui Hristos în ipostaza de creator.

Analogii: aceeaşi structură la Trapeza Lavrei, Dokiariou şi Trapeza Hilandar [121].

[119] *Ibidem*, pl. 100/3.
[120] *Ibidem*, pl. 119/5, 101/3.
[121] *Ibidem*, pl. 147/1, 236, 102/1.

*Strofa 14* (Condac 8).



Fig. 62. *Imnul Acatist*, strofa 14; pronaos, peretele de nord.

Analogii: cea mai apropiată la Trapeza Lavrei [122].

*Strofa 15* (Icos 8).



Fig. 63. *Imnul Acatist*, strofa 15; pronaos, peretele de nord.

Strofa exaltă cele două naturi ale lui Iisus.

Analogii: reprezentările athonite prezintă o compoziţie în două registre, totuşi Trapeza Lavrei [123] poate fi invocată ca analogie.

[122] *Ibidem*, pl. 147/1.
[123] *Ibidem*, pl. 147/1.

*Strofa 16* (Condac 9).



Fig. 64. *Imnul Acatist*, strofa 16 ; pronaos, peretele de nord.

Analogii : Trapeza Lavrei, Dokiariou și Trapeza Hilandar [124], de asemenea Snagov.

[124] *Ibidem*, pl. 147/2, 236/1, 103/2.

*Strofa 17* (Icos 9) (fig. 65 bis).



Fig. 65. *Imnul Acatist*, strofa 17 ; pronaos, peretele de sud

Strofa vrea să exprime disprețul teologilor creștini față de raționalismul filozofiei antice, impermeabil la miraculos.

Fig. 65 bis. *Imnul Acatist*, strofa 17 ; pronaos, peretele de sud (clișeu N. Ionescu).

Analogii : Trapeza Lavrei şi Dokiariou[125], Suceviţa (exterior).

*Strofa 18* (Condac 10).



Fig. 66. *Imnul Acatist*, strofa 18 ; pronaos, peretele de sud.

Analogii : tip de compoziţie adaptat din iconografia Anastasisului întîlnit şi la Trapeza Lavrei, Dokiariou, Trapeza Hilandar[126].

*Strofa 19* (Icos 10).



Fig. 67. *Imnul Acatist*, strofa 19 ; pronaos, peretele de sud.

Tema strofei este Fecioara ocrotitoare.

Analogii : Dokiariou şi Trapeza Hilandar[127].

S-ar putea ca una din variantele iconografice ale acestei strofe să stea la originea temei cunoscute sub denumirea de *Cortul Maicii Domnului*. La Markov[128], fundalul scenei este un cort, iar în alte cazuri atitudinea Fecioarei sugerează tema cunoscută în iconografia occidentală sub denumirea de *La Vierge au manteau* (vezi şi strofa 24).

*Strofa 20* (Condac 11).

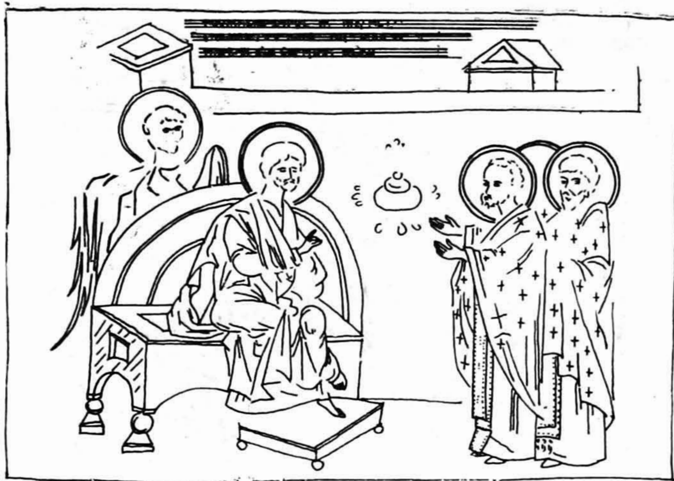


Fig. 68. *Imnul Acatist*, strofa 20 ; pronaos, peretele de vest.

Analogii : aceeaşi schemă ca la Trapeza Lavrei, Dokiariou şi Trapeza Hilandar[129].

*Strofa 21* (Icos 11).



Fig. 69. *Imnul Acatist*, strofa 21 ; pronaos, peretele de vest.

„Lumina" de care se vorbeşte în această strofă este Iisus, iar „făclia" însăşi Fecioara.

125 *Ibidem*, pl. 147/2, 236/2.
126 *Ibidem*, pl. 147/2, 236/2, 102/3.
127 *Ibidem*, pl. 236/2, 103/3.

128 Vl. Petković, *La peinture serbe au Moyen-Age*, I, Belgrad, 1930, pl. 145/b–1.
129 G. Millet, *Athos*, pl. 147/2, 241/1, 103/3.

Analogii: schemă identică cu Trapeza Lavrei și Dokiariou [130].

*Strofa 22* (Condac 12).

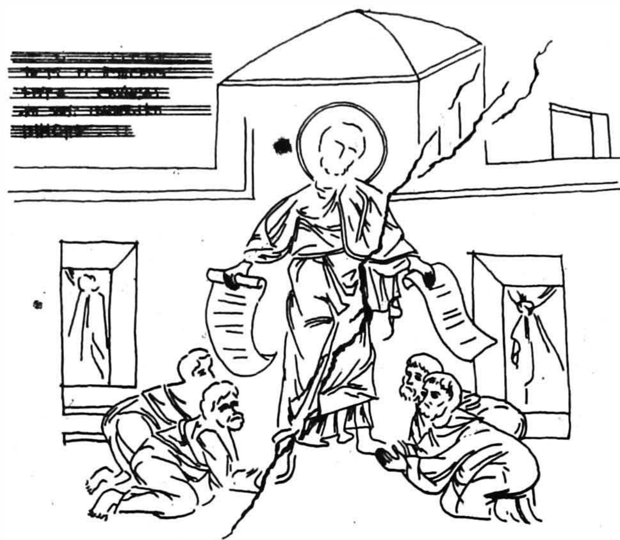


Fig. 70. *Imnul Acatist*, strofa 22; pronaos, peretele de vest.

Scenă inspirată de legendele apocrife de influență bogomilică [131]. Analogii: Trapeza Lavrei, Dokiariou [132], Sucevița.

*Strofa 23* (Icos 12).



Fig. 71. *Imnul Acatist*, strofa 23; pronaos, peretele de nord.

Analogii: Dečani, Trapeza Lavrei [133].

[130] *Ibidem*, pl. 147/2, 236/1.

[131] Paul Henri, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle*, text, Paris, 1930, p. 246; idem, *Folklore et iconographie religieuse . . .*, în *Mélanges* (Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie), București, I (1927), p. 62–67.

[132] G. Millet, *Athos*, pl. 147/2, 236/1.

[133] *Ibidem*, pl. 147/2.

*Strofa 24* (Condac 13). („O Maică prealăudată < . . . >, primind acest dar acum, izbăvește de toată ispita și scoate din muncă ceea ce va să fie pe toți ce-ți cîntă ție . . .")

Am transcris strofa aproape în întregime pentru că este epilogul *Acatistului* și pentru că pune în evidență rolul de intercesoare al Fecioarei.

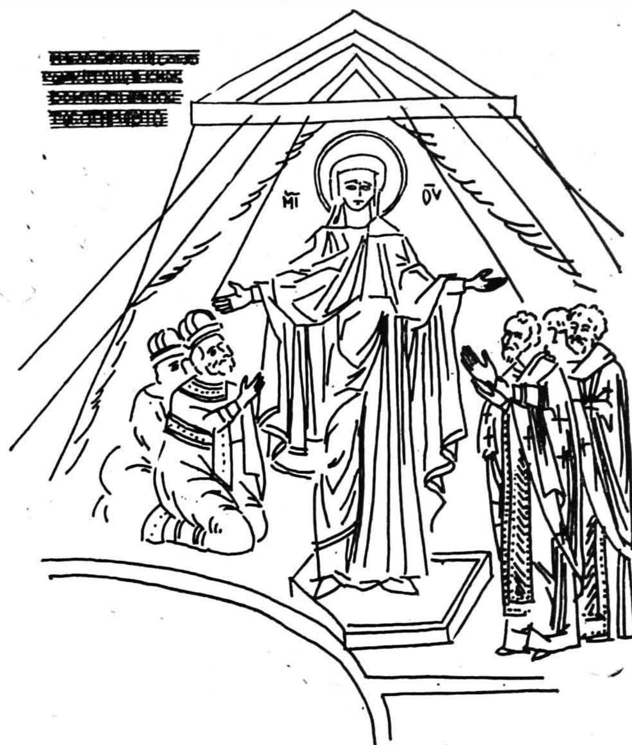


Fig. 72. *Imnul Acatist*, strofa 24; pronaos, peretele de nord.

Analogii: un singur monument — din cele pentru care am avut material ilustrativ — oferă o analogie strînsă cu această scenă: Sucevița. Acolo întîlnim ceea ce este deosebit în iconografia de la Stănești: cortul, element care ni se pare important și caracteristic pentru tema ce va avea o largă circulație în Muntenia în secolele XVII--XVIII — *Cortul Maicii Domnului*. Sucevița este monumentul moldovenesc care prezintă o iconografie mai deosebită în raport cu celelalte biserici din Moldova [134], apropiindu-se de iconografia athonită și astfel pe alocuri și de aceea de la Stănești. S-a relevat de către alți cercetători [135] faptul că la Sucevița s-a introdus și o altă temă proprie iconografiei sîrbo-athonite și muntenești: *Cortul mărturiei*. *Tabernacolul* sau *Cortul mărturiei*, așa cum a arătat N. Beljaev [136], este unul din simbolurile Fecioarei. Făcînd

[134] Pentru analiza Acatistelor din Moldova, a se vedea Paul Henri, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste, dans la peinture murale extérieure de Bukovine*, în *Mélanges* (Bibliothèque de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie), II (1928), p. 33–49.

[135] I. D. Ștefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 97.

[136] N. Beljaev, *Le „Tabernacle du Témoignage" dans la peinture balkanique du XIV^e siècle*, în *L'Art byzantin chez les Slaves*, Premier recueil Uspenskij, II/2, Paris, 1930, p. 315–324.

legătura cu epitetele Fecioarei din Acatist, acest autor se mira că în ilustraţiile cunoscute de el ale imnului nu întîlnise o reprezentare mai explicită a acestui simbol [137]. Iată că Stăneştii şi Suceviţa confirmă această bănuială, căci este evident că prezenţa cortului în ilustraţia ultimei strofe nu e întîmplătoare, ci se leagă de echivalenţa pe plan simbolic a termenilor cort — biserică — Fecioara.

Cu alte cuvinte, sensul reprezentării este legat de ocrotirea credincioşilor la adăpostul bisericii, ca instituţie şi ca simbol marial, mîntuirea lor fiind dobîndită prin intercesiunea Fecioarei. Paul Henry observase înrudirea imaginii de la Suceviţa cu tema *La Vierge au manteau* şi o socotea unică în spaţiul românesc şi chiar oriental-creştin [138].

Ni se pare importantă apariţia la Stăneşti a unei teme care ulterior va intra de sine stătătoare în repertoriul iconografic muntenesc.

La Athos se preferă la această strofă o adorare a Fecioarei cu pruncul [139] pe o schemă compoziţională asemănătoare, dar fără cort.



În legătură cu *Acatistul* s-a scris [140] o literatură imensă. Punctul de vedere mai nou şi bine documentat îl aflăm la istoricul muzicii bizantine Egon Wellesz [141]. La concluziile sale ne-am raliat şi noi în cadrul unei comunicări referitoare la semnificaţia *Acatistului* în decorul pronaosului bisericii din Stăneşti [142] şi nu vom mai reveni aici. Într-un articol mai recent, A. Grabar [143], ocupîndu-se de reprezentările primei Parusii (ale Întrupării), se opreşte pe larg la semnificaţia ilustrării *Imnurilor Acatist* şi *de Crăciun*, pe care le consideră printre realizările cele mai însemnate în acest sens. Fără a cunoaşte la data respectivă concluziile lui Grabar, la aceeaşi interpretare ajunsesem şi noi în comunicarea amintită, pornind de la ideea că imnurile ilustrează hramul bisericii Stăneşti — Întruparea.

Aşa cum s-a putut vedea din analogiile pe care le-am citat, iconografia de la Stăneşti vădeşte strînse înrudiri cu *Acatistele* zugrăvite la Athos. Ciudat este însă faptul că, în vreme ce primele 12 strofe seamănă izbitor cu omonimele lor de la Trapeza Hilandar, ultimele 12 sînt mai aproape de Trapeza Lavrei şi de Dochiariou. Imnul de la Stăneşti nu seamănă cu cel de la Cozia şi nici cu cele de secol XVI de la Snagov şi Tismana nu e identic, chiar dacă prezintă unele puncte comune. Constatăm, în schimb, oarecare analogii între Cozia, Snagov şi Tismana. Acest fapt scoate o dată mai mult iconografia de la Stăneşti din cadrul unei filiaţii locale, îndemnîndu-ne să-i căutăm originile undeva, în sudul Balcanilor — Macedonia [144], Meteore, Athos —, unde o sinteză a iconografiei de tip sîrbesc şi de tip greco-cretan e firesc să fi avut loc. La aproape un secol distanţă, 1621, călugărul sîrb George Mitrofanovici, care pictează Trapeza Hilandar, foloseşte aceeaşi iconografie cu pictorul de la Stăneşti pentru primele 12 strofe — tocmai cele cu elemente sîrbeşti —, adoptînd şi în rest formule care se îndepărtează de Trapeza Lavrei şi Dochiariou. Mitrofanovici lucrează [145] într-o perioadă ulterioară restabilirii Patriarhatului de la Peć (1557) [146], eveniment care a însemnat o reînviere a tradiţiilor sîrbeşti în pictură, ce coincidea cu o perioadă de decadenţă a tradiţiei pictorilor cretani la Athos. Aceasta explică, poate, şi preferinţele sale iconografice, ştiut fiind că Hilandarul era de secole un centru de cultură sîrbă.

Consideraţiile de mai sus se aplică în aceeaşi măsură şi iconografiei *Imnului de Crăciun*.

### Căinţa lui David

După ultima strofă a *Imnului Acatist*, în acelaşi registru, în spaţiul rămas pe peretele de nord pînă la colţul de est, e zugrăvită scena cunoscută sub numele de *Căinţa lui David*. Ea se referă la un pasaj din *Vechiul testament*, din cartea a doua a *Regilor* (7—13). David, păcătuind cu Bethsabeea, pune să fie ucis soţul acesteia, Urie Heteul. Dacă păcatul de adulter se putea trece cu vederea, omorul era un păcat mult mai grav şi trebuia

[137] *Ibidem*, p. 323 în notă.

[138] P. Henri, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste*..., p. 42; idem, *Les églises de la Moldavie du Nord*..., p. 275. Amintim că reprezentarea de la Suceviţa este de la sfîrşitul secolului al XVI-lea, deci mai tîrzie decît aceea de la Stăneşti. A se vedea şi M. A. Musicescu şi M. Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958, p. 88.

[139] G. Millet, *Athos*, pl. 147/2, 103/4 (Trapeza Lavrei şi Hilandar).

[140] Pentru bibliografia mai veche, a se vedea articolul citat al lui Tafrali în *B.C.M.I.*, VII (1914); de asemenea, articolul citat al lui P.Henri, *Quelques notes*..., articolul lui A. Chadzinikolau, *Akathistos Hymnos*, în *Reallexicon zur Byzantinischen Kunst*, Band I, Stuttgart, 1966, p. 94—95.

[141] E. Wellesz, *The „Akathistos", a study in byzantine hymnography*, în *The Dumbarton Oaks Papers*, IX—X (1956), p. 143—174. Mai recent este atricolul lui V. Grumel, *Homélie de Saint Germain sur la délivrance de Constantinople*, în *Revue des études byzantines*, XVI (1958), p. 183—205 şi p. 279—280 (recenzie), în care se aduc lămuriri suplimentare asupra legăturii dintre imn şi sărbătorirea ridicării asediului Constantinopolului şi se fac unele critici opiniei lui E. Wellesz.

[142] C. Dumitrescu, *Anumite aspecte*...

[143] A. Grabar, *L'Iconographie de la Parousie*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité*, I, p. 569—582, în special ultimele pagini.

[144] Foarte multe analogii iconografice cu *Acatistul* de la Peribleptos (Sf. Clement), Ohrida, vezi Cvetan Grozdanov, *Illustration des Hymnes de l'Acathiste de la Vièrge à l'église de la Sainte Vièrge Peribleptos à Ohrid* <1365>, în *Zbornic Svetozara Radojčića*, Belgrad, 1969, p. 39—52, 12 fig. + 1 schemă iconografică, rezumat francez p. 53—54.

[145] Sv. Radojčić, *Monuments artistiques à Chilandari*, în *Zbornik Radova vizantolojkog instituta*, III (1955), (p. 163—193), p. 193.

[146] Sreten Petković, *Zidno slicarstvo na podruciju Pečhe Patrijaršije. 1557—1614*, Novi Sad, 1965, p. 223, 227.



Fig. 73. *Căința lui David*; pronaos, peretele de nord.

pedepsit. David fiind rege, numai un proroc putea să aibă curajul de a-i denunța fapta; astfel, prorocul Nathan îl amenință cu pedeapsa divină. Recunoscîndu-și greșala, David va fi mai puțin aspru pedepsit: în locul morții sale va fi pedepsit prin moartea copilului său nou-născut. Acesta este subiectul scenei; vom vedea care este înțelesul ei.

Deasupra scenei se mai poate citi inscripția покаанїє да... (Pocăința lui David). O altă inscripție, care nu mai poate fi descifrată, se întrevede pe cîteva rînduri în spațiul dintre David și îngeri.

Analogii: Materialul ilustrativ pentru comparații cu picturi avînd acest subiect e destul de redus. Cunoaștem existența scenei în proscomidia de la Sf. Apostoli — Peć (sec. XIII)[147]. Aceea de la etajul narthexului Sf. Sofia — Ohrida (sec. XIV)[148] e de un tip complex în care apar, ca la Stănești, David, Nathan, îngerul cu sabia, îngerul protector — personificare a *Căinței* (Metanoia) — și încă un personaj tînăr. Dispoziția e alta decît aceea de la Stănești. La noi în țară, în biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, pe peretele de sud al pronaosului, sub primul *Sinod ecumenic*, este zugrăvită *Căința lui David*[149]; și aici dispoziția personajelor este alta. Încercînd să găsim analogii măcar în miniaturile manuscriselor, am întîlnit în reproducerea miniaturii cu acest subiect din *Biblia Arsenalului Paris* nr. 5 211[150] o redactare iconografică foarte asemănătoare cu a noastră. Este dificil ca pe baza acestei analogii de sursă occidentală să putem trage concluzii în privința filiației iconografice, totuși faptul e interesant și se leagă de problema influențelor occidentale în iconografia postbizantină.

În privința semnificației acestei scene, trebuie să spunem că ea apare în *Psaltirile cu miniaturi*[151] ca ilustrare a *Psalmului 50* (51) — psalmul numit „de pocăință" — și prin extindere ea poate ilustra această idee și în afara contextului psalmic sau biblic. Ca orice temă simbolică, ea poate fi adaptată și nuanțată în funcție de intențiile iconografului, de locul în care acesta o plasează. Astfel, dacă în proscomidia bisericii Sf. Apostoli-Peć, *Căința lui David* poate fi interpretată ca o mărturie a îndurării divine[152], în schimb la etajul narthexului bisericii Sf. Sofia-Ohrida, plasată între sinoadele ecumenice, ea capătă, conform interpretării lui Sv. Radojčić[153], semnificația supunerii autorității laice (regale) în fața autorității bisericești (Sinoadele) și sub oblăduirea înțelepciunii divine. Căutînd sensul reprezentării de la Stănești, am pornit de la locul pe care ea îl ocupă la sfîrșitul *Imnului Acatist*, rugăciune de mulțumire, dar mai ales invocație de izbîndă, și am socotit-o[154] drept explicarea scopului acestei rugăciuni, așa cum scena *Asediul Constantinopolului* este motivarea *Acatistelor* de pe fațadele bisericilor moldovenești[155]. Totuși nu trebuie să pierdem din vedere că accentul e pus aici pe pocăință, pe invocarea iertării păcatelor (ctitorului), sprijinită de intercesiunea Fecioarei (vezi strofa 24 din *Acatist*), fără de care rugăciunea de biruință, de ieșire din impas nu poate avea sorți de împlinire (în mentalitatea medievală).

[147] Janko Radovanović, *L'Iconographie des fresques dans la prothèse de l'église des Saints-Apôtres à Peć*, în *Zbornik za licovne umetnosti*, Novi Sad, IV (1968), p. 62—63, fig. 2, p. 47.

[148] Cf. reproducerea la V. Djuric, *The Church of St. Sophia in Ohrid*, Belgrad, 1963, pl. 44, 45. *O altă Căință a lui David* reprodusă la Gojko Subotić, *Deux monuments de la peinture murale du XV-e siècle à Ohrid*, în *Zbornik Svetozara Radojcica*, Belgrad, 1969, p. 315—333, cu rezumat francez; cf. schema pliantă p. 327.

[149] *Căința lui David* este zugrăvită și la Moldovița în pridvor, pe unul din stîlpi; cf. reproducerea la V. Brătulescu, *Arta veche românească*, în *Artă și tehnică grafică*, 1938, nr. 4—5, p. 6, fig. 5.

[150] Cf. reproducerea la Eva Eszlary, *On the developement of early christian iconography*, în *Acta Historiae Artium* (Budapesta), VIII (1962), nr. 3—4, p. 220, fig. 12. Articolul se referă în întregime la iconografia *Căinței lui David*.

[151] Kurt Weitzmann, *Eine Pariser-Psalter Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai*, în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, VI (1957), p. 125—143, în special p. 137.

[152] J. Radovanović, *art. cit.*, în nota 147.

[153] Sv. Radojcić, *La fresque de la Pénitence de David à Sainte Sophie d'Ohrid*, în *Starinar*, IX—X (1958—1959), p. 133—136 (cu rezumat francez).

[154] C. Dumitrescu, *Anumite aspecte...*, p. 217—218.

[155] Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, p. 367—370.

## Sfinţii din registrul inferior
(al pronaosului)

În afara peretelui de est şi cu excepţia locurilor rezervate portretelor de ctitori, registrul inferior din pronaos e consacrat sfinţilor cuvioşi — călugări şi pustnici. Şirul lor se prelungea, desigur, pînă în colţul de est al peretelui de sud, unde la o dată ulterioară s-au zugrăvit portretele lui Stroe şi al Simei Buzescu. Dincolo de uşa zidită de la sud spre vest se află patru sfinţi călugări: Antonie, Eftimie, Teodosie Chinoviarhul şi Efrem Sirul (fig. 22).

Sf. Antonie (сты Андоніє) ţine în stînga filacterul cu inscripţia[156]: видѣх сѣти бра... протръпи по лицѣ земли блаженье иже сих убр... їи.

Sf. Eftimie (сты Єѵтиміє) propune textul[157]: братіє прѣд ѡчима присно смртъ имѣите и мѣкѹ боите се и пр(ѣ)с(вѧ)... небесное желите.

Sf. Teodosie (сты Θеѡдосіє ѡбщежитель) ,,începătorul vieţii de obşte'' ţine rotulul cu textul[158]: поминаите братіє како дѹша ѿ тѣла разлѫчает сѧ што ѿврѣщает страшномѹ сѹдищѹ.

Sf. Efrem Sirul (сты Єфремь Сиринь) binecuvîntează cu dreapta, iar cu stînga ridică rotulul pe care scrie[159]: любимици плачемъ въ сегда поминаюціє час смр(ь)тьнь.

Pe porţiunea zidită a uşii, sub actuala fereastră s-au pictat, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, doi sfinţi care ar putea să înlocuiască pe aceia care se aflau pe locul portretelor Simei şi al lui Stroe. Calitatea picturii e foarte slabă, desenul grosolan. Unul dintre sfinţi poartă în braţe o icoană a lui Iisus, atribut care ne îndeamnă să-l identificăm cu Ştefan Noul Mărturisitor.

În jumătatea de sud a peretelui de vest se află reprezentată conversaţia sfîntului Pahomie cu îngerul (fig. 21). Îngerul, întors către Pahomie, ridică braţul drept, arătînd cu degetul veşmîntul cu care e îmbrăcat: mantie cu glugă şi rasă încinsă cu cordon; este de fapt veşmîntul călugăresc. În mîna stîngă ţine rotulul cu inscripţia[160]: реч(е) агг(е)л къ Пахоміє: сице вим образом и ноком подобаетъ ѡдѣати се.

Această scenă este aproape întotdeauna zugrăvită lîngă una din uşile pronaosului, constituind oarecum un cap de serie în şirul sfinţilor călugări. Şi e firesc să fie astfel, dacă ne gîndim la sensul reprezentării: conform tradiţiei, Pahomie inspirat de înger a introdus costumul monastic.

[156] ,,Te-am văzut, frate < ?> ... suferă pe faţa pămîntului binele care pe acestea ...''.
[157] ,,Fraţilor, înaintea ochilor să aveţi întotdeauna moartea şi de ... să vă temeţi şi să doriţi prea sfînta, cereasca ...''.
[158] ,,Amintiţi-vă, fraţilor, că sufletul de trup se desparte şi că va răspunde la grozava judecată''.
[159] ,,Iubiţilor, plîngem mereu amintindu-ne ora morţii''.
[160] ,,A spus îngerul către Pahomie: în acest chip de călugăr se cuvinte să te îmbraci''.
Pentru analogii cu scena de la Stăneşti, Pahomie şi Îngerul, a se vedea G. Millet, *Athos*, pl. 193/1 (Sf. Gheorghe la Sf. Pavel) şi 240/2 (Dochiariou).

Pe peretele de nord, în porţiunea dinspre est se înşiră trei sfinţi pustnici: Petru al Athosului, Marco Tracul şi Macarie cel Mare.

Pentru a sugera cadrul în care aceşti cuvioşi îşi petrec viaţa în ţinuturi pustii, departe de lume, în locul benzii monocrome care indică de obicei solul, apar indicaţii de relief ondulat şi ierburi firave, culoarea solului fiind un ocru-roz.

Rostul prezenţei sfinţilor cuvioşi este legat de intercesiunea pe care o îndeplinesc în folosul păcătoşilor. Pe de altă parte, exemplul vieţii ascetice pe care au dus-o fiind cea mai sigură cale de dobîndire a vieţii veşnice, îndemnurile lor înscrise pe rotuluri sînt poveţe directe către călugări şi credincioşi.

Comparînd cuvioşii din pronaos cu aceeaşi categorie de sfinţi din alte biserici, am constatat că particularităţile de tipologie şi stil ne apropie mai mult de sf. Nicolaie Anapavsa-Meteore şi întrucîtva de Trapeza Dionisiou şi Dochiariou[161].

## Glaful uşii de la sud
(astăzi zidită)

În cheia arcului, un serafim ţinînd două ripidii. Pe latura de vest se mai păstrează un fragment dintr-o scenă cu un animal patruped ce se îndreaptă spre un personaj agăţat de crengile unui pom. Aceste amănunte indică cu certitudine *Pilda inorogului*, cuprinsă în romanul medieval *Varlaam şi Ioasaf*. Sensul pildei este nesiguranţa şi înşelăciunea vieţii pămînteşti, pîndită la tot pasul de moarte (Inorogul), roasă neîncetat de trecerea zilelor şi nopţilor (şoarecele alb şi şoarecele negru), îndulcită de cîteva picături de miere de pe frunzele copacului, al căror preţ va fi focul veşnic al iadului, simbolizat printr-un balaur. Aşezarea acestei scene la intrarea în biserică îşi are o semnificaţie lesne de înţeles. Cel ce intră în biserică e invitat să reflecteze la deşertăciunea veacului şi să-şi obţină mîntuirea prin rugăciune.

*Pilda inorogului*[162] nu figurează în erminii, dar o găsim în secolul al XVI-lea în Ţara Românească atît la biserica bolniţa Coziei (glaful uşii dintre pronaos şi naos), cît şi la Tismana (în glaful uşii de nord a pronaosului). Comparaţii iconografice nu putem face, întrucît la Stăneşti nu avem decît un fragment de scenă. Fragmentul de inscripţie care s-a păstrat este următorul:

свѣтсесѹетіє [чл҃]вческое = Deşertăciunea omenească.

Pe latura de est a glafului a mai rămas un fragment dintr-o cruce zugrăvită pe fond alb, asemănătoare cu aceea din glaful uşii de vest a pronaosului. Descrierea pe care o vom face e valabilă pentru amîndouă. Crucea are două braţe transversale orizontale, inegale şi o a treia oblică la

[161] G. Millet, *Athos*, pl. 213/3, 241/1, 2.
[162] Sv. Radojcić, *Une scène du roman de Barlaam et Joasaph dans l'église de Notre Dame de Ljeviska à Prizren*, în *Starinar*, III—IV (1952—1953), p. 77—81.

partea de jos. Deasupra barei mijlocii inițialele іс хс, iar dedesubt нн ка = Iisus Hristos învinge. Crucea se sprijină pe un fel de postament în trepte, sub care apare un craniu ; din postament se ridică, de o parte și de alta, vrejuri vegetale.

Această reprezentare derivă din cultul păgîn al arborelui vieții, transpus în creștinism prin asimilarea crucii cu „lemnul sfînt" (= pomul sfînt) de pe Golgota. Craniul de sub cruce este craniul lui Adam. Sensul simbolic, așa cum arată și inscripția, este triumful lui Hristos asupra morții, asupra iadului, crucea fiind pomul vieții veșnice.

Așezată în pandant cu *Pilda inorogului* (pomul vieții lipsite de credință), crucea, ca pom al vieții întru credință, se află în opoziție simbolică cu *Pilda*[163].

### Glaful ușii de vest

Pe latura de nord, așa cum am amintit, e zugrăvită crucea cu vrejuri. În cheia arcului, un serafim cu două ripidii.

Pe latura de sud apare prorocul Iona ieșind din gura chitului (fig. 24). Din valurile învolburate ale mării se ridică un pește, mai degrabă balaur ; din gura lui iese pe jumătate prorocul Iona ținînd un rotul cu inscripția[164] н штвръгдеТ ме еси въ глжбинн... морскаго н рѣкъ и'бн...м.

Lîngă capul lui Iona se află inscripția пр(оо)р[о]к Їwна, iar lîngă capul monstrului кнт (balenă).

Iona ieșind din gura chitului după trei zile este prefigurarea, simbolul, invierii lui Hristos și constituie un motiv iconografic foarte vechi, folosit încă în decorul catacombelor. Aici, așezarea sa în pandant cu crucea întărește prin repetare ideea de mîntuire.

La bolnița Coziei, Iona face pandant *Pildei inorogului*.

### Glaful ferestrei de nord

În jumătatea de vest a glafului se află scena *Prorocului Ilie hrănit de corb* (*Regi*, III, 17). Așezat la gura unei peșteri, Ilie,îmbrăcat într-o sarică mițoasă peste tunica galbenă, întoarce capul în sus spre dreapta, unde ar trebui să apară corbul (pictura deteriorată). În stînga, sus, inscripția[165] : пр(оо)р[о]къ Илне прїнмаж пнщѹ шт гарвана.

Poziția lui Ilie e asemănătoare cu aceea din imaginea de la Cozia mare. Figurată deseori în nișele pronaosului (Cozia, Bălinești etc.) sau în glaful ferestrelor (Arbore), scena e un simbol iconografic al solicitudinii divine față de cei aleși.

În partea de est a glafului, doi sfinți : primul tînăr, imberb, cu o tunică scurtă brodată cu perle și o mantie prinsă pe umăr, ține în mîna stîngă o cutie, iar în dreapta o spatulă sau o linguriță ; al doilea, figură mai matură cu barbă, e îmbrăcat în hiton și himation, binecuvîntează cu mîna dreaptă, iar în stînga ține un sul. Inscripția de deasupra e neclară[166]. Judecînd după atributele sfîntului tînăr, este evident un sfînt doctor anarghir.

### Portretele de ctitori

Principalul tablou ctitoricesc — votiv — se află pe peretele de nord al pronaosului ; locul a fost ales cu grijă, deoarece era în fața intrării principale a pronaosului — aceea de la sud —, iar privirea celor care intrau în biserică se oprea pe tabloul votiv luminat din plin (fig. 3).

În stînga, logofătul Giura, figură plăcută, încadrată de o barbă scurtă castanie, e întors către dreapta susținînd cu mîna stîngă macheta bisericii, iar cu dreapta ușor ridicată arătînd spre cer, în gestul de rugăciune și ofrandă caracteristic. În fața lui, susținînd biserica în partea opusă, e jupînița Vilaia, soția logofătului ; chipul e foarte individualizat, cu un oval prelung și nas puternic. Alături de Vilaia, spre dreapta, se află fiica ei mai mare (dintr-o primă căsătorie), numită de inscripția de deasupra Maria[167]. Are aproape aceeași înălțime cu Vilaia ; chipul ei e cam șters, dar se vede bine că nu e o copie servilă a portretului mamei. Figura e încadrată de un văl ce coboară pînă pe umeri, iar deasupra o pălărie rotundă ca a Vilaiei. Între Giura și Vilaia, sub macheta bisericii, sînt patru copii : trei băieți și o fetiță. Aceasta e chiar în dreptul Vilaiei. Numele fetiței a fost punctul de plecare al unor ipoteze genealogice nejustificate, întrucît s-a șters de mult de pe perete, și nici chiar Al. Odobescu, primul care a vizitat monumentul în interes științific, nu l-a mai putut citi[168]. Dintr-o confuzie cu numele celeilalte fete a Vilaiei, s-a crezut că și fata cea mică se numea Maria. Pe temeiul unor știri documentare înclinăm să presupunem că pe fetiță o chema Vilaia, asemenea mamei[169].

Cel mai mare dintre băieți poartă numele de Mogoș, la fel ca bunicul și străbunicul din partea mamei. Al doilea e Harvat, nume care era al tatălui vitreg al lui Giura, iar cel mai mic e Preda. Ordinea în care sînt așezați copiii sub machetă, de la stînga la dreapta, este : Preda, Harvat, Mogoș, apoi fetița.

Macheta bisericii pe care o susțin cei doi soți redă cu fidelitate aspectul originar al bisericii din 1536. Fațadele de cărămidă aparentă, cele două intrări ale pronaosului, absidele poligonale, nișele de sub cornișa în dinți de fie-

163 A se vedea capitolul *Programul iconografic*.

164 „Și m-ai aruncat în adîncul ... mării și ...".

165 „Prorocul Ilie primind hrană de la corb".

166 S-ar putea citi astfel стн апл ъ· wнhсна(м), dar fără certitudine.

167 Inscripția дѣщa еїо М(а)рїа = fiica ei Maria, am constatat că se suprapune unei prime inscripții, peste care zugravul a revenit corectînd-o ; literele inițial erau ндажщмїе...

168 Al. Odobescu, *Monastirile închinate ... III ...*, în *Columna lui Traian*, IV (1873), nr. 11, p. 207.

169 C. Dumitrescu, *Anumite aspecte ...*, p. 215, și, în lucrarea de față, la capitolul *Ctitorii monumentului*, notele 33 și 34.

răstrău, ţiglele acoperişului sînt toate detalii caracteristice care au fost consemnate.

La partea superioară a tabloului, deasupra bisericii, se află un segment triplu de lumină din care ies de o parte şi de alta mîinile Domnului, binecuvîntînd ofranda şi pe ctitori. Inscripţiile lămuritoare sînt : ρ[ѹц]ь г҃нь (,,mîinile Domnului'') ; deasupra lui Giura, în parte şters, dar încă lizibil textul : жѹпанъ Џѹра логофеть, iar deasupra Vilaiei şi Mariei : жѹпанница Вилана дѣщa еiо М(а)рiа (,,jupîniţa Vilaia [şi] fiica ei Maria''). Numele copiilor sînt înscrise deasupra capetelor lor.

După cum se poate vedea, în componenţa tabloului votiv nu intră nici un intercesor. Ctitorii adresează ofranda lor direct către divinitate fără intermediul unui sfînt sau al Fecioarei. Tipul de portret votiv fără intercesor are o origine mai veche bizantină, şi el a fost utilizat cu predilecţie în Ţara Românească începînd din secolul al XIV-lea (portretele lui Vladislav şi al soţiei sale din naosul bisericii Sf. Nicolaie Domnesc — Argeş) şi în mod constant în secolul al XVI-lea. Schema compoziţională folosită la Stăneşti repetă pe aceea din tabloul votiv al mănăstirii Argeşului, cu Neagoe, Miliţa şi copiii. Există totuşi o deosebire în lipsa de frontalitate a poziţiei personajelor noastre, frontalitatea fiind la Argeş expresia solemnităţii şi a rangului celor figuraţi.



Al doilea tablou se află pe peretele de vest, în vecinătatea familiei lui Giura, şi reprezintă pe primii ctitori ai lăcaşului de cult de la Stăneşti, pomeniţi şi în pisania bisericii : Mogoş ban şi fiul său Mogoş spătar. La data zugrăvirii bisericii, ei nu mai erau în viaţă. S-ar părea că Mogoş spătarul, tatăl Vilaiei, murise încă din 1516—1517[170]. Ca atare, nu poate fi vorba, după părerea noastră, de portrete executate după modele vii.

Mogoş cel bătrîn, banul, e în stînga, întors trei sferturi spre dreapta, privind în sus şi ridicînd mîinile într-un gest de rugăciune ; o barbă scurtă rotundă îi încadrează chipul. Mogoş spătarul, în faţa tatălui său, repetă gestul acestuia ; are un chip tînăr, cu trăsături frumoase încadrate de părul buclat castaniu şi de barba scurtă rotundă. Deasupra lor, în centru, un segment triplu de lumină în care apare Iisus bust, binecuvîntînd cu amîndouă mîinile ; între cei doi Mogoş e zugrăvită inscripţia, al cărei text este o rugăciune pentru mîntuirea sufletului lor : азъ рабъ твои вл(а)дко х҃е помлѹи ме Могош бивше бан и с(ъ)нѹмѹ его Могош бывше спатарь (,,Eu robul tău, Stăpîne Hristoase, miluieşte-mă pe mine, Mogoş, fost ban, şi pe fiul meu, Mogoş, fost spătar'').

Dacă mormintele banului şi spătarului s-ar fi aflat în pronaosul bisericii, am fi putut numi acest tablou ,,funerar'', căci este vorba de pomenirea a două personaje decedate. Ei sînt însă pomeniţi aici datorită calităţii lor de ctitori ai lăcaşului. Ceea ce însă complică lucrurile e lipsa din tablou a unei machete a bisericii : un asemenea detaliu n-ar fi trebuit să fie neglijat dacă biserica de la Stăneşti, în forma pe care o cunoaştem, ar fi opera lor. Dar în cazul în care ei au construit o biserică care s-a distrus sau în cazul în care ei au început construirea bisericii pe care o cunoaştem, dar n-au apucat s-o ducă la bun sfîrşit, omisiunea machetei este pe deplin justificată. În acest sens glăsuieşte şi pisania. Giura, care ridică şi termină construcţia, apoi o pictează, are tot dreptul să fie reprezentat cu macheta bisericii. O situaţie analogă de reprezentare a unui personaj care este ctitor ,,nominal'', şi nu efectiv, se află în pronaosul bisericii bolniţa Coziei, unde Mircea cel Bătrîn şi fiul său apar în calitate de *ctitori ai aşezămîntului* mănăstiresc ce data din secolul al XIV-lea ; ei nu prezintă nici o machetă a bisericii, pentru că nu sînt ctitorii efectivi ai bolniţei din 1542—1543[171].

Al treilea tablou de ctitori, în partea dinspre est a peretelui sudic, are, fără nici o îndoială, un caracter funerar, întrucît se află în dreptul mormintelor celor reprezentaţi : Stroe Buzescu stolnicul şi jupîneasa lui Sima. Data la care a fost zugrăvit acest tablou se situează între anul 1602, cînd a murit Stroe, şi 1610, an în care, conform testamentului lui Radu clucerul Buzescu[172], mai erau încă lucrări în curs la mănăstirea Stăneşti. S-ar putea totuşi ca Sima stolniceasa, care s-a îngrijit de săparea şi sculptarea frumoasei pietre de mormînt a soţului ei, să fi adus curînd după 1602 un zugrav, cu atît mai mult cu cît, în inscripţia cu ecou de cronică a pietrei funerare, menţionează la sfîrşit : ,,Scriu şi eu jupîneasa Sima a stolnicului Stroe, deacă voi muri să mă grupaţi lîngă dumnialui aicia''[173], ceea ce dovedeşte că îşi alesese locul de veci şi, probabil, înţelegea să-l marcheze şi altfel decît prin inscripţia lapidară. Zugravul pe care l-a adus Sima nu era un meşter îndemînatic şi nici nu stăpînea bine tehnica meşteşugului : pictura lui a rezistat mai prost decît aceea din 1536.

Soţii sînt reprezentaţi alături, frontal. Figura lui Stroe e aproape ştearsă ; părul castaniu cu un început de calviţie şi barba, tăiată pătrat, încadrează figura cu trăsături schematice, desenate cu un penel subţire. Silueta greoaie e înveşmîntată cu o mantie cu broderii de aur cu motive de frunze, conuri de brad şi flori de crin pe un fond roşu-vişiniu. Dedesubt, tunica lungă dintr-o stofă brodată cu motive hexagonale aurii pe fond cenuşiu. Mîinile sînt aduse la piept şi în dreapta ţine o batistă. Figura Simei, deşi tot atît de prost conservată, pare mai bine individualizată. Pe cap are o pălărie-disc cu garnituri aurii şi e îmbrăcată într-o rochie lungă cu mîneci largi şi un ilic (sau sarafan) cu broderii în fir de aur. La poale se distinge o piesă de costum (o fotă-şorţ ?) cu dungi orizon-

[170] A se vedea D. Pleşia, *Contribuţii* ..., p. 408, şi *D.I.R.*, B, XVI, vol. I, doc. 129, p. 129.

[171] P. Chihaia, *Semnificaţia portretelor din biserica mănăstirii Argeş*, în *Glasul bisericii*, XXVI (1967), nr. 7—8, p. 796.

[172] *D.I.R.*, B., XVII, vol. I, doc. 377, p. 424—426.

[173] N. Iorga, *Inscripţii*, I, p. 170.

tale. Miinile aduse la piept par împreunate într-un gest de rugăciune, care nu mai e acela cunoscut din reprezentările anterioare de pretutindeni : cu miinile ridicate în invocaţie. S-ar putea ca acest gest nou să reflecte o modificare a practicilor rituale, survenită în cursul secolului al XVI-lea.

## PRIDVORUL ADĂUGAT

### Judecata de apoi

Pe peretele de est al pridvorului adăugat se desfăşoară *Judecata de apoi*, zugrăvită la sfîrşitul veacului al XVI-lea sau începutul celui de-al XVII-lea, presupunem între anii 1591 şi ± 1605.

Divizată la mijloc, pe verticală, de o consolă a bolţii cu penetraţii (peste care s-a pictat) şi de uşa pronaosului, iar pe orizontală în trei registre, compoziţia rămîne totuşi unitară (fig. 30). În registrul superior, de o parte şi de alta a consolei, în timpanele create de boltă, se înşiră cei 12 apostoli aşezaţi pe două bănci cu spătar înalt în zigzag. Dincolo de spătarul băncii apostolilor stau îngerii în costume imperiale. Pe consola din centru, la partea superioară, se mai zăreşte un segment de lumină. În mod normal, în acest loc ar fi trebuit să figureze Iisus „dreptul judecător" cu Fecioara şi Ioan Botezătorul, dar, consola fiind prea îngustă, s-a renunţat la *Deisis*. Avem certitudinea că *Deisis*-ul nu figura pe bolta pridvorului, întrucît fluviul de foc ce porneşte întotdeauna de sub picioarele lui Iisus izvorăşte aici de sub Tronul Hetimasiei, simbol al Trinităţii şi al celei de-a doua veniri a lui Iisus, reprezentare menită aici să compenseze şi lipsa lui Iisus din registrul superior. În felul acesta, imaginea e mai conformă viziunii lui Daniil — care spune „un torent de foc se vărsa din el" — din jilţ (Daniil, 7, 10). Hetimasia este zugrăvită la baza consolei în registrul al doilea, ca un tron cu spătar, pe care stă porumbelul Sf. Duh. De pe acest tron se înalţă crucea, care decorează consola ; în jurul crucii iniţialele ІС ХР НИ КА. Sub tron e un piedestal pe care sînt înfipte cele patru piroane ale răstignirii, suliţa, trestia şi buretele. O aureolă întreită înconjură Hetimasia. În jurul tronului stau de gardă îngeri, iar de o parte şi de alta sînt prosternaţi Adam şi Eva : Adam în stînga privitorului (dreapta tronului), Eva în dreapta. Tot în apropierea Hetimasiei, ceva mai sus, de o parte şi de alta, apare cîte un personaj dezbrăcat — cu o pînză în jurul şoldurilor ; cel din stînga e bătrîn, cel din dreapta tînăr. Cîte o inscripţie greu de descifrat le indică categoria : ѹборѣ(?) Prin analogie cu alte judecăţi, ei trebuie să fie reprezentanţii categoriei infirmilor şi săracilor. În acelaşi registru sînt zugrăvite cetele drepţilor, în număr de şase : 3 în stînga şi 3 în dreapta, înconjurate de marginile festonate ale norilor pe care sosesc la judecată. În extrema stîngă (nord) e soborul sfinţilor ierarhi ; urmează un grup de bărbaţi, unii purtînd coroane. Inscripţia s-a şters, dar e probabil soborul prorocilor, cu David şi Solomon, sau, poate, soborul „drepţilor împăraţi". Al treilea grup din stînga nu e înconjurat de nori şi cuprinde călugări, laici şi femei. Spre deosebire de celelalte grupuri, figurate numai 3/4, aici siluetele sînt întregi şi nu poartă aureole. Sînt drepţii care nu au rang de sfinţi. În jumătatea de sud a compoziţiei, primul sobor lîngă Hetimasie este al mucenicilor, urmat de acela al sfinţilor cuvioşi ; ultimul sobor e complet deteriorat (probabil cuvioasele femei).

Al treilea registru, în dreapta, este străbătut în diagonală, de la Hetimasie spre extremitatea dreaptă jos, de fluviul de foc (Daniil, 7, 10), ce se varsă în gura balaurului (iadul). În fluviu sînt cufundaţi păcătoşii, izolaţi sau în grupuri, dar fără indicaţia categoriei din care fac parte. La gura balaurului, un drac mare — Satana — stă călare pe un animal şi ţine ceva în mîna dreaptă ridicată. Lîngă el inscripţia КЪН ВЕЛИКО... Deasupra fluviului, în stînga, e Moise, care arată evreilor — ОВРИ — un grup compact îndărătul său — tronul Judecăţii. Cîteva litere dintr-o inscripţie cu text mai lung se zăresc lîngă mîna lui Moise. În spaţiul rămas deasupra fluviului sînt reprezentările legate de învierea morţilor, majoritatea derivate din viziunile prorocului Daniil (7 şi 12). Acesta este într-adevăr zugrăvit, în poziţie culcată, ţinînd un rotul desfăşurat cu inscripţia grecească : εγο Δανηιλ εθεωρѹν. Spre dreapta, patru împăraţi, aşezaţi, cu săbiile ridicate, sînt marii împăraţi păgîni care îşi aşteaptă şi ei judecata. Din inscripţii se mai poate citi цар Набѹкодоносор, цар Алеѯандръ, цар перски...

În peisajul uşor accidentat şi cu vegetaţie săracă, mai apar personificarea Pămîntului (земцъка стихим), o femeie aşezată pe un leu cu două capete. Deasupra capului ţine un şarpe — simbol teluric. În dreapta ei, un înger, bust, suflă din trîmbiţă : ангелъ трѹбсна землн = „îngerul trîmbiţează pămîntului". Personificarea Mării (стихиа морска), chemată la judecată de alt înger cu trîmbiţă, este aşezată pe doi peşti şi ţine în mînă o corabie. În jurul ei, marea, o pată albastră întunecată cu margini festonate şi valuri albe. În patru „colţuri" ale mării sînt patru capete-profil (nu se mai păstrează decît două), imaginile celor patru vînturi din viziunea lui Daniil (VII, 2). Între mare, personificări, îngeri şi împăraţi forfotesc tot felul de animale care restituie membrele oamenilor pe care i-au înghiţit. Între inscripţiile care le numesc se mai pot citi штрикъ („struţul"), влъкъ („lupul"). Din trei sarcofage dreptunghiulare se ridică trupurile înfăşurate în giulgiu ale morţilor. Inscripţia васкресе... = „învierea ⟨morţilor⟩" în dreapta, sus. Sub fluviu, în colţul din stînga, e mîna lui Dumnezeu, рѹ[к]а Боже, ţinînd balanţa puternic înclinată spre faptele bune, deşi de talerul celor rele s-au agăţat o mulţime de drăcuşori. Un grup de îngeri cu lănci apără cîteva suflete de asaltul dracilor. Alt grup de suflete a fost capturat de diavoli şi e dus spre iad. O bandă orizontală îngustă delimitează partea de jos a acestei zone a Judecăţii. Sub ea apare o friză cu sufletele chinuite de draci, chinul fiind în raport cu natura păcatului. Inscripţiile lămuritoare sînt însă foarte deteriorate şi nu ne ajută. Siluetele păcătoşilor dezbrăcaţi sînt de un galben-ocru, iar ale diavolilor sînt negre. De la stînga spre dreapta se desfăşoară următoarele

episoade : un drac ară cu un plug la care sînt înjugaţi doi păcătoşi ; un păcătos stînd în picioare cu un drac ghemuit alături ; o femeie aşezată e chinuită de un drac ce stă pe genunchii ei ; o altă femeie, atîrnată orizontal cu o funie de mijloc, e chinuită de un drac care îi toarnă ceva în gură ; aici se mai desluşeşte inscripţia ДН... КЛЕВЕТ..., fiind vorba deci de chinul clevetitorilor (calomniatorilor) ; un bărbat încovoiat, cu o piatră de moară atîrnată de gît şi cu un drăcuşor pe cap, este desigur, morarul necinstit ; o siluetă şi un drac în gesturi neconcludente ; două personaje întinse pe un pat şi un drac deasupra reprezintă leneşii care se scoală tîrziu : inscripţia КОИ СПНЕ = „cei care dorm".

Registrul al treilea din stînga uşii (nord) este rezervat Raiului înconjurat de ziduri crenelate. La dreapta porţii, o ceată compactă de drepţi aşteaptă ca sf. Petru, primul de lîngă poartă, s-o deschidă. La stînga porţii, în partea superioară, într-un decor cu vegetaţie bogată — grădina Raiului —, tronează Maica Domnului, adorată de doi îngeri. Mai jos, cei trei patriarhi ; Isaac, Avraam şi Iacob. Nu se distinge dacă vreunul din ei ţine un suflet în braţe. Lîngă poarta Raiului e tîlharul cel bun. Sub aceste reprezentări e un chenar lat cu o friză de palmete.

După cum s-a putut vedea din descriere, iconografia Judecăţii de la Stăneşti nu cuprinde absolut toate elementele acestei teme [174], ci este adaptată suprafeţei relativ restrînse şi de o formă mai deosebită a peretelui. Între elementele care lipsesc : Deisis, Cel vechi de zile, Zodiacul, Moartea dreptului, Fecioarele înţelepte şi cele nebune etc., doar primul este important, lipsa lui constituind o abatere de la regula generală. Dar, aşa cum am arătat, Hetimasia înlocuieşte pe plan simbolic-figurativ prezenţa lui Iisus. Redactările athonite ale Judecăţii de la Trapeza Lavrei, Trapeza Dionisiou şi Dochiariou [175] oferă numeroase analogii iconografice pentru detalii şi chiar pentru schema compoziţională de la Stăneşti. Mai neobişnuită — în cazul nostru — este reprezentarea, în ambele părţi ale registrului al doilea, a cetelor de drepţi. De obicei, ele sînt grupate în partea stîngă a compoziţiei. I.D. Ştefănescu observa că modul de reprezentare al grupurilor încercuite de nori este caracteristic Judecăţilor din Ţara Românească, spre deosebire de Moldova, unde grupurile apar neîncercuite [176]. În Judecata de la Kremikovci, cetele drepţilor sînt înconjurate de nori, şi tot aşa în picturile de la Athos ; Grabar [177] arăta că ne aflăm în faţa unei formule elenistice, aceeaşi care e folosită şi la Adormirea Fecioarei : apostolii aduşi pe nori.

Interesantă este şi friza cu sufletele chinuite de sub partea dreaptă a compoziţiei. La monumentele munteneşti, pictate în secolele XVII-XVIII, chinurile sînt introduse în compoziţie. La Dragalevci, chinurile erau separate în careuri în partea de jos a *Infernului* [178] ; tot în careuri sînt figurate chinurile la Dochiariou, însă în cuprinsul compoziţiei.

Cei patru împăraţi păgîni, proveniţi din viziunea lui Daniil, sînt reprezentaţi şi la Trapeza Lavrei.

Ţinînd seama de faptul că din *Judecata de apoi* zugrăvită în pronaosul bisericii Sf. Nicolaie Domnesc-Argeş (sec XIV) n-au mai rămas decît fragmente infime, *Judecata* de la Stăneşti este, deocamdată, compoziţia întreagă cea mai veche din cele care ni s-au păstrat în Ţara Românească.

[174] M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne ... Le guide de la peinture*, Paris, 1845, p. 262—278 ; a se vedea şi L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (*tome second*), vol. II, Paris, 1957, p. 727—757, cu bibliografia mai veche ; B. Brenk, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtdarstellung*, în *Byzantinische Zeitschrift*, LVII (1964), nr. 1, p. 106—126.

[175] G. Millet, *Athos*, pl. 149/1, 2 ; 210/2 ; 248.
[176] I. D. Ştefănescu, *Nouvelles recherches*, p. 146.
[177] A. Grabar, *La peinture ... Bulgarie*, p. 333—334.
[178] *Ibidem*, p. 292—295.

# ABREVIERI

— *Documente privind istoria României*, B (Ţara Românească) = *D.I.R.*, B.

— *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucureşti, 1968 = *Istoria artelor plastice în România*, I.

— *Pagini de veche artă românească*, I, Bucureşti, 1970 = = *Pagini*, I.

— *Mitropolia Olteniei* = *M.O.*

— *Studii şi cercetări de istoria artei* = *SCIA*.

— Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969 = *Les chapelles annexes* ...

— N. Dobrescu, *Istoria bisericii române din Oltenia în timpul ocupaţiunii austriace* (*1716—1739*), Bucureşti, 1906 = *Istoria bisericii române din Oltenia*.

— Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970 = *Les programmes ... de Mistra*.

— Suzy Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în *L'art byzantin du XIII^e siècle* (Symposium de Sopočani — 1965), Belgrad, 1967, p. 35—46 = *L'enrichissement du programme* ....

— Carmen Dumitrescu, *Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stăneşti-Vîlcea şi semnificaţia lor*, în *SCIA* (1969), nr. 2, p. 209—218 = *Anumite aspecte*...

— André Grabar, culegerea de lucrări intitulată *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age*, vol. I—II şi vol. III — Ilustraţii, Paris, 1968 = *L'Art de la fin de l'Antiquité* ....

— André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928 = *La peinture ... Bulgarie*.

— André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin* (Dossier archéologique), Paris, 1957 = *L'Iconoclasme ...*.

— Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I și II, București, 1905 = *Inscripții*.

— Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, ediția a II-a, Paris, 1960 = *Recherches ...*.

— Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, I — *Les peintures*, album, Paris, 1927 = *Athos*.

— Șt. Nicolaescu, *Domnia lui Radu-Vodă Paisie și a fiului său Marco Voievod*, Craiova, 1938 = *Domnia lui Radu Vodă Paisie ...*.

— S. Pelekanidis, *Kastoria. Vizantinai toihografiai*, album, Salonic, 1953 = *Kastoria*.

— Dan Pleșia, *Contribuții la istoricul mănăstirii Stănești (Vîlcea) și al ctitorilor ei*, în *M.O.*, XVII (1965), nr. 5—6, p. 407—417 = *Contribuții*.

— I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929 = *Nouvelles recherches*.

— I. D. Ștefănescu, *Les portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie*, Paris. 1931 = *Les portraits ...*

— I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, album și text, Paris, 1930 și 1932 = *La peinture ...*

# NOUVELLES RECHERCHES SUR LA PEINTURE DE STĂNEȘTI — VÎLCEA

## RÉSUMÉ

La présente étude sur la peinture de l'église de Stănești (dép. de Vîlcea, en Olténie) est la première d'une série que nous nous proposons d'entreprendre sur les peintures murales du XVI[e] siècle — conservées dans un nombre restreint d'églises — sur le territoire de l'ancienne Valachie.

L'intérêt de la peinture de Stănești réside d'abord dans le fait qu'elle n'a pas été repeinte au cours des siècles et, bien que les conditions dans lesquelles elle s'est conservée sont loin d'être satisfaisantes, l'ensemble iconographique se présente tel qu'il était lors de la décoration de l'église, en 1536, par les soins du logothète Giura.

Il fallait d'abord passer en revue et préciser les principales contributions de ceux qui se sont occupés du monument de Stănești. En ce sens, les notes de voyage publiées au siècle passé par le grand érudit que fut Alexandre Odobescu (v.n. 4), sont d'une grande importance, d'autant plus que les recherches plus récentes ont ignoré ses précieuses informations.

Les études ayant trait à l'architecture du monument ont débuté par un article de Al. Trajanescu, paru en 1911 (v. n. 9). Pour placer l'église de Stănești dans le processus évolutif enregistré par le style de l'architecture roumaine, les travaux de G. Balș, Ghika-Budești et Grigore Ionescu (v.n. 10—12) restent essentiels, mais dernièrement, Emil Lăzărescu a apporté de nouvelles contributions (v.n. 13).

Le problème de la généalogie des fondateurs devait forcément être abordé : après les suggestions de Al. Ștefulescu et de N. Iorga, en 1913 P. V. Năsturel poursuit le travail, mais il avance une hypothèse erronée sur l'existence de deux filles du même nom de Maria dans la famille du logothète Giura. Le généalogiste D. Pleșia a donné récemment une importante étude sur la carrière politique du fondateur, sur ses liens de parenté et sur l'ensemble de la question (v.n. 16). Enfin, dans un article déjà publié (v.n. 18), nous avons essayé de démêler quelques problèmes de la parenté des fondateurs.

En ce qui concerne les études sur la peinture de Stănești, nous nous sommes arrêté longuement sur les contributions essentielles dans ce domaine, du professeur I. D. Ștefănescu (v. n. 22, 23), en précisant les points sur lesquels nous ne pouvons plus être d'accord, mais aussi le fait qu'il avait justement rattaché ces peintures à la zone artistique du sud-ouest de la péninsule balkanique, surtout à la Grèce.

En dernier lieu, nous avons mentionné notre précédente étude sur la peinture de Stănești, article où nous avons essayé, entre autres, d'établir la signification de la présence de la scène du Repentir du roi David à côté de l'Hymne Acathiste, dans le narthex de l'église.

## I. LES FONDATEURS DU MONUMENT

Au cours de ce chapitre nous essayons d'éclaircir le problème de la date de la construction de l'église, son premier statut (simple église ou bien église de couvent), la succession des maîtres du domaine sur lequel se trouvait l'église et leurs liens de parenté avec les fondateurs, enfin la date de l'agrandissement de l'édifice, par la construction d'un exonarthex et d'une enceinte de bâtiments monastiques.

Nos principales conclusions sont les suivantes :

Une première église, en bois ou en briques, a dû être construite par les premiers fondateurs de Stănești, Mogoș le ban et son fils Mogoș le spatar, entre 1500—1517. Ce premier édifice est tombé en ruines et le gendre de Mogoș le spatar — Giura le logothète — marié à Vilaia, construit au plus tard en 1535, l'église que nous connaissons. En 1536 l'église a été décorée de peintures.

— Nous sommes enclins à croire que la fondation religieuse du temps de Mogoș et de Giura était plutôt une chapelle édifiée aux environs des maisons de ces boyards. Seulement après la mort de Giura, vers 1540, par les soins de sa veuve — Vilaia, le statut de l'église change, en devenant un établissement monastique.

— Le cadet des fils de Giura, Preda, sera l'héritier du domaine et du couvent, son tombeau se trouvant dans le narthex de l'église. Mort sans successeurs directs, son héritage passera à des collatéraux. Nous avons pu établir le lien de parenté entre Preda et les deux frères — Dumitru et Stănilă — qui, vers 1580, deviendront propriétaires du domaine sur lequel se trouve le monastère. De leur côté, ces deux frères n'auront pas de postérité. Après la mort de Dumitru (1582), Stănilă s'associe avec les trois frères Buzești : Radu, Stroe et Preda, qui — eux aussi — étaient parents avec les anciens fondateurs (par leur mère Maria, fille d'un premier mariage de Vilaia). Ils prendront ensemble l'initiative de l'agrandissement de l'église par l'adjonction d'un exonarthex et par d'amples travaux à l'enceinte du monastère, ainsi que par des donations en villages et biens mobiliers en faveur du monastère. En partant d'une information fournie par Al. Odobescu, nous sommes d'avis que les travaux d'agrandissement se situent entre 1591 et 1596.

Après la mort de Stănilă (1596/97), les frères Buzești seront les héritiers du domaine et auront en charge la protection du monastère.

Enfin, les derniers qui auront hérité le droit de protection sur le monastère, Maria et Radu — les enfants de l'aîné des frères Buzești — soumettront, en 1614, la fondation de Stănești à la juridiction de la Patriarchie d'Alexandrie, acte qui aura pour conséquence le déclin économique du monastère et la dégradation du monument, faits attestés par les notes de voyage de Paul d'Alep (1657).

## II. LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE

Le programme iconographique de l'église de Stănești était déjà connu par les travaux de I. D. Ștefănescu (v.n. 22).

Notre contribution se situe vers la fin du chapitre, là où nous analysons le programme du narthex et surtout la correspondance entre le vocable de l'église — La Vierge de l'Incarnation (la Vierge des Blachernes) — et la décoration du narthex qui comprend l'Hymne Acathiste et l'Hymne de Noël, thèmes qui sont justement (ainsi qu'il a été démontré par A. Grabar, *L'Iconographie de la Parousie*, voir l'Annexe, note 143) une exégèse de l'Incarnation.

## III. ASPECTS ICONOGRAPHIQUES PARTICULIERS

Ce chapitre représente de fait le pivot du présent ouvrage. Nous avons repris et nuancé nos premières observations sur la peinture de Stănești, publiées en 1969 (v.n.18). La méthode utilisée a été celle inaugurée dans l'historiographie roumaine de l'art par Sorin Ulea, qui a interprété certains phénomènes artistiques en partant des faits de l'histoire politique et sociale (S. Ulea, *L'Origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, dans « Revue Roumaine d'Histoire », Bucarest, 1963, 1. p. 29—71).

Tout d'abord, il nous a semblé étrange le choix d'un vocable qui apparemment ne correspondait pas à une fête du calendrier — La Vierge de l'Incarnation — d'autant plus que les documents de la fin du XVI[e] siècle et ceux plus récents mentionnent l'église de Stănești sous le vocable de la Dormition de la Vierge.

Un article de V. Grumel (v.n.108) nous a suggéré l'explication du problème. Le type iconographique auquel se rattache notre représentation de la Vierge de l'Incarnation est la Vierge Platytera ou la Vierge des Blachernes, type connu aussi sous le nom de Vierge Nicopeïa (la Victorieuse). Cette Vierge de la Victoire était interprétée dans la tradition byzantine comme un palladium. En 626, 718, etc., quand la ville de Constantinople avait été assiégée, c'était l'intervention miraculeuse de la Vierge qui avait délivré la cité. Pour commémorer annuellement ces délivrances on chantait des louanges à la Vierge, dont l'Hymne Acathiste était la mieux appropriée. Le siège de 718 s'était levé le 15 août — jour de la grande fête de la Dormition de la Vierge. L'anniversaire de la miraculeuse intervention de la Vierge en faveur de Constantinople avait donc lieu le 15 août (v.n.108).

La présence dans le narthex de l'Hymne Acathiste prouve que cette corrélation entre l'image de la Vierge Nicopeïa et l'Hymne était connue et interprétée comme symbole d'une délivrance. De fait, on avait choisi comme vocable de l'église la fête de la Délivrance de Constantinople — 15 août (—Dormition). Ce choix dénote une certaine érudition qui ne pouvait appartenir qu'au fondateur — le logothète Giura. Mais de telles subtilités de pensée perdent rapidement leur signification pour les générations ultérieures. C'est seulement la date à laquelle on fêtait le vocable de l'église qui s'est conservée traditionnellement et elle coïncidait avec la fête — cette fois très connue — de la Dormition de la Vierge. Ainsi s'explique ce « second » vocable de l'église de Stănești.

Reste à savoir pourquoi Giura avait placé son église sous le vocable de la Délivrance de Constantinople. Pour comprendre ce choix, nous avons été obligé de rappeler brièvement les événements de politique intérieure auxquels Giura prit part avant et après l'année 1536.

Au commencement de l'année 1536, deux des grands boyards valaques — le grand logothète Tudor de Drăgoești et le ban Toma — ont été tués par le Voïvode Radu Païsie (1535—1545), car ils avaient ourdi un complot. Les deux victimes étaient des parents de Giura ; celui-ci n'a pas pris part au complot mais il était sûrement un sympathisant secret de la faction, et la preuve est celle-ci : il fait peindre, quelques mois après la mort de Tudor, le portrait posthume de celui-ci (et de sa femme, Dimitra) dans la nef de l'église de Stănești, en perpétuant ainsi la mémoire d'un « chef de révolte martyrisé ».

Il n'est pas difficile d'imaginer l'état d'esprit de Giura au moment où il décidait de peindre l'église de Stănești, c'est-à-dire après quelques mois seulement du tragique événement. D'abord il y avait le sentiment de délivrance d'avoir échappé aux persécutions du Voïvode, mais d'autre part, la sourde révolte contre celui qui avait tué ses parents éloignés, les chefs de la faction à laquelle il appartenait lui-même. Ainsi, en homme de son temps, il décide d'adresser des actions de grâce à la divinité pour avoir échappé de justesse, mais il n'abandonne pas l'idée de continuer la lutte engagée par ses prédécesseurs. Son geste a la valeur d'un *ex voto*. Le choix de l'image apothropaïque de la Vierge de l'Incarnation comme vocable de l'église, allusion évidente à la « Délivrance » de Constantinople, la présence de l'Hymne Acathiste dans le narthex — prière pour action de grâce, mais aussi prière pour une victoire (v.S.Ulea, article cité), attestent, d'après nous, une pensée qui est bien dans l'esprit du temps, dans ces contrées de tradition byzantine. Mais en homme de son temps, imbu de préceptes chrétiens, il pense que ses prières n'auront pas audience près de la divinité s'il ne fait pas acte de pénitence pour racheter ses péchés. Il se repent, mais pas seulement en esprit : il veut que son acte soit consigné. Aussi il fait peindre la scène du Repentir de David immédiatement après la dernière strophe de l'Hymne Acathiste, pour bien montrer qu'il invoque la protection de la Vierge en toute humilité d'âme. Mais il n'a pas fini son exposé de doléances : maintenant il va prier d'une autre façon.

Dans la nef de l'église, le dernier registre, au sud, contient la composition appelée Deisis, mais dans une forme iconographique particulière, avec Jésus grand archiprêtre et la Vierge Reine. Ce type iconographique apparu vers le XIV[e] siècle a été interprété par V. Lazarev et après lui par S. Ulea comme « une apologie indirecte du pouvoir autocratique » (v.n. 124,126). Dans le même registre, sur la paroi ouest, sont représentés Tudor le logothète et sa femme, en attitude de prière vers Jésus Emmanuel (en buste). L'inscription a un caractère funéraire,

pour le salut de leurs âmes. L'emplacement de ces portraits est — on peut le dire — unique pour les coutumes iconographiques de la Valachie au cours des XIV$^e$—XVI$^e$ siècles (v.n. 130), époque pendant laquelle, dans la nef des églises, au registre inféreiur (en dehors des saints), on ne trouve représentés que les voïvodes — qui sont les « oints du Seigneur » — ou bien les fondateurs. On serait moins surpris de trouver ici les portraits des fondateurs, mais eux sont relégués au narthex. Donc, il doit y avoir une autre explication. Nous croyons l'avoir trouvée en corroborant les données historiques et celles iconographiques.

La faction féodale à laquelle appartenaient Tudor, Toma, Giura, etc. était de celles qui, au cours du XVI$^e$ siècle, ont essayé de mettre un frein à l'immixtion ottomane dans les affaires de la Valachie. Le voïvode Radu Païsie était plutôt soumis aux Turcs. Cette teinte « antiottomane » dans le programme de la faction est à retenir, car ainsi les victimes du voïvode étaient implicitement des martyrs de la lutte « contre les païens turcs » et l'emplacement du portrait de Tudor au rang des saints martyrs guerriers s'explique. Mais il y a plus : de l'autre côté de la porte, sur le même mur ouest, sont figurés les saints empereurs Constantin et Hélène, en correspondance symétrique avec les images de Tudor et de sa femme. A. Grabar a démontré (v.n.138) que les effigies des saints Constantin et Hélène ont connu une vogue particulière au temps des empereurs byzantins du X$^e$ siècle, qui ont lutté contre les agresseurs païens. De même, la scène de la Cavalcade des saints guerriers conduite par Constantin était un palladium dans les luttes anti-ottomanes (v.n.135). Or, bien qu'il ne s'agit pas d'une cavalcade, à Stănești nous retrouvons ces mêmes éléments : Saint Constantin et les saints guerriers au registre inférieur de la nef.

Enfin, il y a la Deisis dans la forme iconographique spéciale qui est « une apologie du pouvoir autocratique » (v.n.124) et que nous interprétons ici comme une allusion à la nécessité d'un voïvode capable de s'imposer comme chef de la résistance contre les Turcs « païens ».

Tous ces détails, mais surtout la Deisis avec la Vierge Reine et la présence dans ce même registre des portraits de Tudor et de sa femme, nous mènent à la conclusion qu'il s'agit d'une « prière » pour le triomphe de la cause à laquelle se sont sacrifiés Tudor et Toma. En ce sens intercèdent auprès de Jésus non seulement la Vierge et Saint Jean le Précurseur, mais aussi les saints guerriers, Saint Constantin et Hélène, et enfin « le martyr » Tudor. Evidemment, s'est Giura « l'auteur » de cette prière. Mais le moment de l'action se présente bientôt : en 1539, un nouveau complot se trame, auquel Giura participe ouvertement cette fois-ci. Le Voïvode Radu Païsie s'enfuit tout d'abord, *revient avec l'aide des Turcs*, et les conspirateurs sont obligés de s'enfuir à leur tour. Giura meurt en exil à brève échéance.

## IV. LE PEINTRE. CONCLUSIONS

Ce dernier chapitre est consacré aux problèmes de l'identité du peintre principal, de sa technique et de son style, de sa formation.

Nous avons pu déceler des différences dans la qualité du dessin qui attestent à Stănești le travail de trois personnes: le maître principal et deux compagnons.

L'analyse de la technique a été beaucoup entravée à cause du mauvais état de la peinture, dû, en dehors des avatars habituels, à un nettoyage incompétent qui a enlevé les couleurs superficielles. De ce fait, le graphisme qui est une caractéristique de cette peinture, ressort plus accentué. Le dessin du maître principal est correct, sans naïvetés, mais aussi sans envergure, presque miniatural. Il n'a pas le sens du décor monumental ; ses compositions sont des transpositions telles quelles de modèles conçus pour les icônes ou pour les manuscrits et les gravures. On peut mieux saisir ce procédé dans les conques des absides latérales, là où les problèmes de la visualité rendent nécessaires quelques modifications dans les schémas des compositions.

Pour ce qui est des détails caractéristiques dans la manière du peintre de Stănești, par exemple la façon de rendre la profondeur par la représentation des meubles en position oblique, le type des architectures (très simples généralement), le type du paysage, etc., ce sont presque les mêmes caractéristiques remarquées par A. Grabar dans les peintures du XV$^e$ siècle de Krémikovci, Bobosevo, Poganovo, etc. (v. n. 148).

Le coloris, qui — d'après ceux qui ont vu l'église il y a longtemps — était le principal charme de cette peinture, ayant une transparence d'aquarelle, ne peut plus être jugé à sa vraie valeur que d'après les trois icônes peintes à l'extérieur.

L'analyse iconographique (v. l'Annexe) nous a montré qu'il n'y a pas de caractères archaïques à Stănești, mais bien au contraire, les schémas les plus neufs qui sont utilisés tout au long du XVI[e] siècle. Des analogies iconographiques ont pu être établies avec les peintures des XV[e]—XVI[e] siècles, qui se trouvent sur le territoire de la Bulgarie (Krémikovci, Poganovo), de la Macédoine et surtout avec celles des Météores (St. Nicolas Anapavsa) et du Mont Athos. Mais l'analyse des Hymnes de Noël et Acathiste a mis en évidence la présence de certains éléments provenant de l'iconographie serbe qui reparaissent seulement un siècle plus tard au Mont Athos, à Chilandare, fondation serbe, en 1621 (v. l'Annexe).

Nous avons essayé d'établir l'identité et la provenance du peintre de Stănești. Malheureusement, justement le nom du peintre à la fin de l'inscription dédicatoire de l'église est effacé. Il ne reste plus que l'initiale D du nom, au sein d'une formule de résonance grecque transposée phonétiquement en lettres slavonnes : [Х]ератѹд'... [з]ωграфос апо тин трговистѹ, donc « la main de D... le zographos de Tîrgoviște ». Nous ne pensons pas qu'il s'agit d'un grec établi à Tîrgoviște — capitale de la Valachie — mais d'un Roumain provenant de cette ville, qui a fréquenté — peut-être en qualité de pèlerin — les couvents des Météores et du Mont Athos, en adoptant non seulement l'iconographie et le style nouveau, mais aussi la façon de signer des peintres grecs. Nous sommes arrivé à ces conclusions après avoir fait une assez ample incursion dans le paysage artistique des XV[e]—XVI[e] siècles, des territoires voisins de la Valachie, surtout dans la zone sud-ouest de la péninsule balkanique, pour mieux situer les peintures de Stănești, par rapport au phénomène de la constitution de l'école crétoise au sein de la peinture postbyzantine.

Evidemment, on pourrait expliquer la présence des éléments assez neufs dans l'iconographie et le style de Stănești, par la circulation intense des gravures sur feuilles volantes qu'on fabriquait à Dubrovnik et à Kotor aux XV[e] — XVI[e] siècles (v.n. 202) et, bien entendu, par la facile circulation des icônes. Mais il ne faut pas oublier la formule grecque dans la signature du peintre, formule qui, parmi les autres utilisées par les peintres d'églises de la même époque en Valachie, représente une exception. D'après nous, le peintre de Stănești a voulu marquer ainsi son appartenance à une certaine zone artistique.



Les dernières lignes du chapitre sont consacrées à la peinture qui décore le mur est de l'exonarthex de l'église, construit vers la fin du XVI[e] siècle (1591—1596). La peinture représente Le Jugement dernier et elle a dû être exécutée à une date assez rapprochée de 1596, peut-être au commencement du XVII[e] siècle.

La manière de ce peintre ne ressemble à rien de ce que nous connaissons au XVI[e] et au XVII[e] siècle en Valachie. Les silhouettes de ses personnages sont trapues, presque caricaturales, avec de grosses têtes, des physionomies stéréotypées, caractérisées par de gros sourcils, un nez très crochu et le menton fuyant. Ces mêmes caractères physionomiques se rencontrent sur l'icône de la Vierge Eléusa placée du côté gauche des « portes impériales » de l'iconostase de l'église. A l'encontre de son pendant, l'icône du Pantocrator, qui a des inscriptions slaves et porte la date 1568, l'icône de la Vierge Eléusa n'est pas datée, les inscriptions sont en grec et elle porte en bas la signature du peintre : χάρ Ανδραιȣ ζωγραφος. La forme déclinée du nom indique un Grec. Bien que les inscriptions du Jugement dernier sont en slave, il y a aussi là-bas une inscription grecque sur le Philactère du Prophète Daniel : εγο Δανηιλ εθεωρȣν. Nous pensons que l'auteur de l'icône est aussi l'auteur du Jugement dernier.

D'ailleurs, cette typologie particulière se rencontre dans des peintures murales du commencement du XVII[e] siècle à Tărnovo et à Arbanasi en Bulgarie (v.n. 211), donc dans une zone placée au sud du Danube.



*L'Annexe* est un répertoire iconographique.

Parce que la peinture de Stănești est menacée d'une rapide dégradation et parce qu'il est impossible d'obtenir de bonnes photos, nous avons jugé nécessaire de publier l'iconographie. Les analogies que nous avons établies et mentionnées n'ont pas la prétention d'avoir épuisé les analogies possibles, mais seulement d'indiquer la famille iconographique à laquelle se rattachent les scènes de Stănești.



# TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE SCULPTURII ÎN LEMN BRÎNCOVENEȘTI

de FLORENTINA DUMITRESCU

*"... Si une époque a des traits particuliers et généraux plus forts qu'une nationalité,... une nationalité a des traits particuliers plus forts qu'une caste".*

*MARCEL PROUST*

Spunînd sculptură în lemn brîncovenească, ne vedem obligați, încă de la primele rînduri, să facem unele precizări atît în ce privește „sculptura", cît și „epoca". În ce privește „sculptura", folosim acest termen mai mult pentru a determina domeniul de artă decît pentru a defini specificul creației artistice, deoarece constatăm că accepția românească a acestui termen diferă, ba chiar se opune accepției larg răspîndite pe care el o are, și anume aceea de sculptură autonomă, independentă. În cazul nostru (în care nu avem a face cu opere de sine stătătoare), acest mod de a numi ceea ce s-a creat în genul respectiv în epoca brîncovenească este impropriu și ar trebui de fapt să se spună : iconostase, uși și mobilier lucrate și sculptate în lemn. Căci, în această epocă, ca de altfel în toate epocile istoriei de artă medievală românească, sculptura în lemn este o sculptură decorativă, menită să împodobească un obiect ; însă un obiect conceput anume pentru a fi ornamentat cu o sculptură adecvată formelor, funcției și rolului său. De aceea orice studiu asupra sculpturii în lemn românești nu se poate limita, ca pentru alte genuri de artă, la analiza „subiectului" operei și a realizării lui, în sensul unei creații autonome, ci trebuie să privească opera sculptată în dependența sa față de obiectul pe care se desfășoară, să o considere în ansamblu din care face parte integrantă și cu care realizează un singur tot.

Fiind vorba de o sculptură decorativă, legată de obiect în dublu sens — prin suprafața materială și prin ideea în funcție de care e conceput și obiectul și decorul —, nu vom putea reface și deci înțelege procesul de gîndire implicit creației decît considerînd sculptura nu numai ca parte integrantă de constituire, ci și, mai ales, ca element de definire a obiectului respectiv, la care fiecare detaliu corespunde unei idei, iar întregul unui ansamblu intelectual, unei concepții.

Pornind de aici, de la concepția care a determinat un anume mod de a gîndi și realiza o operă de artă, vom vedea cum, odată definită această concepție, toate elementele— ritm, compoziție, așezare și îmbinare — care conlucrează la realizarea motivelor într-o decorație se așază într-o ordine și legătură firească, după o logică proprie concepției de la care s-a pornit. Pentru o mai bună înțelegere și clară expunere, analiza de față va încerca să reconstituie opera de sculptură în lemn pornind în sens invers decît a făcut-o artistul, și anume de la simplu la complex, de la elementul de bază, motivul ornamental, la ansamblul decorativ.

Operele sculptate în lemn care fac obiectul prezentei lucrări sînt cele create la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, în epoca brîncovenească. Trăsături comune și specifice ale vocabularului ornamental, compoziției și realizării ansamblului, datorate procedeelor tehnice folosite, dau acestor opere o înfățișare anume, le conferă „un stil", stilul brîncovenesc. Încercînd să analizăm acest stil, pentru a vedea în ce constă specificul lui în comparație cu stilurile altor epoci și pentru a-l încadra în aria mare a artei medievale românești, vom constata, pe de o parte, că, o dată cu definirea specificului componentelor stilistice (repertoriu, compoziție, ansamblu), ajungem implicit la conturarea trăsăturilor majore ale artei românești în genul respectiv, iar pe de altă parte la aflarea unor opere cu aceeași înfățișare caracteristică stilului într-o epocă posterioară celei brîncovenești.

Chiar și numai considerînd cele două caracteristici enunțate, și anume : 1) că sculptura în lemn brîncovenească este o sculptură decorativă și 2) că din colaborarea cu obiectul pe care îl decorează rezultă un întreg de nedesfăcut — caracteristici valabile dealtminteri pentru toate epocile artei medievale românești —, se poate demonstra faptul că artistul este condus de un complex de raționamente ce se încadrează unei tradiții, unui trecut, care este mereu prezent în opere și la distanțe de secole. Așadar, opera unui moment, a unei epoci, nefiind o experiență fără precedent ci, dimpotrivă, una legată, prin ceea ce este general, de operele altor epoci anterioare, o epocă are trăsături specifice, dar și generale.

De aceea, din imposibilitatea de a rămîne strict în epocă și de a contura numai caracterele specifice ale acesteia — adică tocmai din nevoia permanentă de a scoate în evidență multiplele legături pe care le are arta epocii respective cu trecutul, ca fiind cel care conferă operelor măreție și valabilitate — , rezultatul analizei întreprinse aici poate părea, la o vedere superficială, în neconcordanță cu obiectivul propus, și anume definirea trăsăturilor specifice ale sculpturii în lemn brîncovenești.

În ceea ce privește „epoca", știut fiind faptul că durata unui stil nu corespunde cu durata epocii și că stilul poate continua să evolueze, uneori, departe în timp — evident cu modificările pornite din însăși structura elementelor ce i-au dat viață —, ne propunem să ne oprim aici numai la operele de sculptură în lemn create între anii 1688 și 1714, anii de domnie ai lui Constantin Brîncoveanu, adică la acele opere care — dintre numeroase altele posterioare perioadei amintite — își poartă, la modul cel mai propriu, expresiv și convingător, numele de opere brîncovenești.



În artele vizuale — sculptură, pictură —, tehnica nu este un factor care produce niște fenomene, ca adîncime, relief, umbră, lumină, culoare etc., ce impresionează ochiul independent de imaginile pe care ele le creează, independent de ceea ce reprezintă acele imagini, deci indiferent de subiect. Ansamblul fenomenelor vizuale produse — în cazul nostru — de sculptură nu poate stărui exterior nici materialului folosit și nici sentimentului temei realizate, ca în artele auditive, de pildă.

De aceea, analiza unei opere sculptate înseamnă, în primul rînd, analiza sculpturii ca procedeu tehnic în care este implicat actul de gîndire, procedeu creator de impresii vizuale ce sînt percepute o dată cu tema pe care ele o realizează și numai prin ea. Considerată ca atare, tehnica sculpturii (departe de a fi un simplu meșteșug mai bine sau mai puțin bine stăpînit de artist) devine elementul-cheie prin care înțelegem caracterele stilului — ale repertoriului, ale compoziției, ale ansamblului —, caractere determinate în esența lor de tehnică ; ea ne conduce la descifrarea și înțelegerea operei ca produs al spiritului omenesc, la conturarea unei anumite gîndiri și viziuni artistice.



Fig. 1. Sculptură pe fond, în méplat, la uşile împărăteşti ale iconostasului paraclisului mănăstirii Hurez (1696—1697). Detaliu. Clişeu C.M.I.

Sculptura în lemn brîncovenească folosește tehnici variate, printre care méplat-ul (fig. 1,2) și basorelieful (fig. 3) ocupă locul principal, urmînd apoi, în ordinea distanței, de la început apreciabilă, față de cele enunțate, ajurul, traforul și relieful înalt. Această primă constatare ne permite să spunem că *sculptura în lemn brîncovenească se exprimă îndeosebi prin tehnici în care relieful este puțin desprins de suprafața materială, că este o sculptură pe fond.*

O privire de ansamblu asupra întregii arte medievale românești ne face să observăm însă că lucrul acesta este valabil nu numai pentru epoca brîncovenească, ci pentru toate celelalte epoci. În toate aceste epoci nu întîlnim decît rareori relief înalt, iar încă și mai puținele exemple de sculptură rotundă stau mărturie (mai pregnant decît în primul caz, al reliefului înalt) a influențelor primite, în diverse epoci, din Apus. Așadar, constatăm încă de la început că prima trăsătură specifică

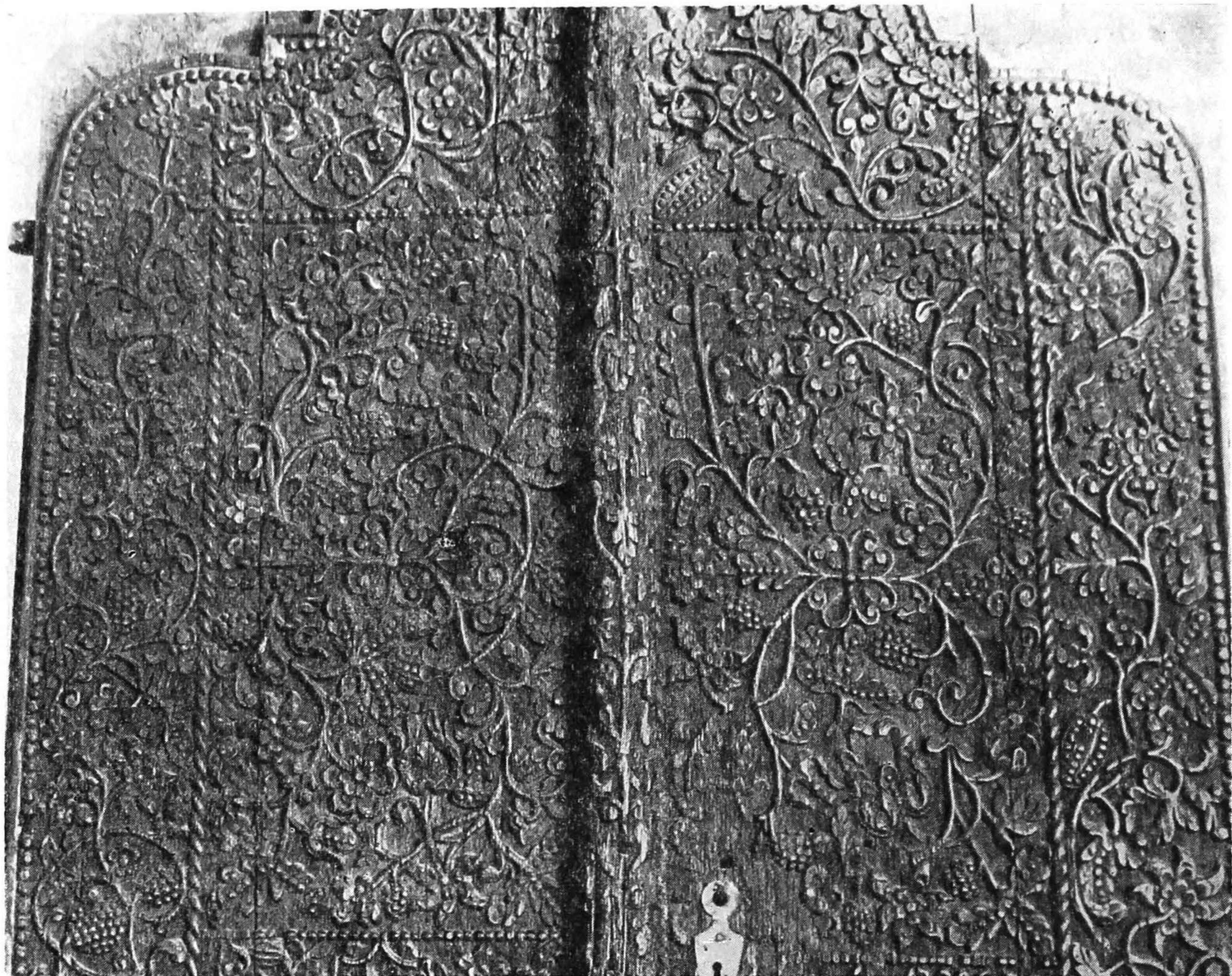


Fig. 2. Sculptură pe fond, în méplat, la ușile bisericii mănăstirii Tismana (1698). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia. Foto N. Ionescu.

sculpturii în lemn din epoca brîncovenească este totodată chiar trăsătura generală a acestui gen artistic în întreaga creație medievală românească.

Faptul că sculptura în lemn brîncovenească, ca de altfel întreaga noastră sculptură medievală, este legată de suprafața materialului în care a fost executată, deci de obiectul pe care ea îl împodobește, este un lucru dintotdeauna cunoscut și subliniat și despre care s-a crezut că ar fi suficient și expresiv exprimat prin termenul de sculptură ,,decorativă''. Această constatare justă nu a fost însă niciodată urmată de o explicație bazată pe analiza profundă a procedeelor tehnice, privite înăuntrul procesului de creație în care este implicată gîndirea, analiză care coboară pînă la rădăcina ,,impresiei''. Este ceea ce ne propunem să facem aici într-un chip sumar și rezumat.

Să ne oprim un moment asupra procesului de realizare a unei sculpturi, indiferent de ce fel ar fi ea, ,,decorativă'' sau nu. La început există materialul, lemn sau piatră, pe care artistul și-l alege pentru a transpune în el ideea sa. El începe prin a contura, în desen, modelul pe care-l va reprezenta ; ideea sa este la început scrisă pe suprafața materialului de care se servește. Apoi el taie de jur împrejur și modelul începe să capete relief și totodată se naște, apare impresia de adîncime prin valorația diferită a reliefului față de suprafața din care s-a desprins. Este o primă treaptă care satisface o anume idee. Se poate merge mai departe, desprinzîndu-se mai puternic relieful din suprafață : impresia de adîncime se accentuează, diferența dintre umbră și lumină, de valorație este tot mai puternică. Artistul își îndreaptă activitatea și asupra reliefului desprins, îl

rotunjește, îl modelează, prin planuri diferite, pentru ca acesta să capete vibrație, spre a întruchipa cît mai exact ideea de la care s-a pornit. Gama de valori este din ce în ce mai amplă, o multitudine de valori sînt acum cuprinse în sculptura ce capătă o tot mai mare plasticitate, o formă tot mai bine conturată. Treptat, se ajunge la o sculptură în ronde-bosse.

Pe măsură ce lucrul artistului avansează, planurile tăiate la suprafața materialului devin mai numeroase și totdată mai puțin distincte unele față de celelalte, ajungîndu-se, prin desfacere completă, la topirea lor într-o singură formă. Fiecare plan înseamnă o valoare plastică, iar pentru ochi tot atîtea impresii ce alcătuiesc imaginea formei sculptate. Privitorul ia deci cunoștință de formele sculptate prin impresiile pe care le produc acele forme : impresia de adîncime, impresia de rotunjime, impresia de mișcare, impresia de contur etc. Datorită acestor factori, însuși conturul unei forme — precis delimitată materialmente — este în ochii privitorului cel rezultat din impresiile primite ; de exemplu, umbra adîncă, ca și lumina puternică, fac să dispară conturul material, în timp ce infinitatea de valori cuprinse în umbră sînt de cea mai mare importanță pentru realizarea imaginii, pentru reprezentarea formei și, totodată, a ideii care l-a condus pe artist. Ideea, fiind de ordin spiritual, nu poate fi realizată decît tot prin elemente de aceeași esență, impresiile ; numai transpunerea ideii este materială.

Sculptura în ronde-bosse este evident un lucru deplin, dar tocmai datorită impresiilor ce stau la baza formării imaginii se poate realiza același lucru deplin și fără ronde-bosse, doar printr-un relief foarte mic. Explicația o găsim în contradicția ce există între impresiile noastre și expresia lor obișnuită : de exemplu, felul obișnuit de a crea impresia de adîncime este spațierea planuri-



Fig. 3. Sculptură pe fond, în basorelief, la tetrapodul din biserica domnească din Tîrgoviște (sfîrșit sec. XVII). Clișeu C.M.I.

lor; dar putem avea exact aceeași impresie, de același grad, nu numai în cazul reducerii pînă la imperceptibil a distanței dintre planuri, ci, cum este cazul în pictură, chiar prin anularea ei. Astfel, o sculptură lucrată în basorelieful cel mai mărunt poate produce, datorită nuanțării maxime a suprafeței reliefului prin planuri de o extremă finețe, aceleași impresii de volum, de spațiu în jur, de trăire proprie, ca și sculptura în ronde-bosse (vezi sculptura greacă). În aceste cazuri, fondul material, piatră sau lemn, participă la formarea imaginii nu prin materialitatea sa, ci, dimpotrivă, prin ceea ce el sugerează: spațiu, aer, lumină sau umbră; fondul material, integrîndu-se în acest fel imaginii, se descarcă de toată materialitatea ce îl caracterizează și se încarcă cu valori noi de cu totul alt ordin, capabile să întruchipeze, în totalitatea lor, ideea pe care a vrut să o realizeze artistul. Într-o astfel de sculptură în basorelief, fondul „dispare" din impresia generală, el rămînînd numai un suport material.

Dacă se ajunge, printr-o atare nuanțare plastică, la fenomene de mare finețe și subtilitate ce pot crea impresia de aer, de lumină, de mișcare, de moliciune sau asperitate, cu un cuvînt la impresii ce dau viață operei, atunci este firesc ca acea operă să impresioneze ochiul și din punct de vedere coloristic. Culoarea există în valorația dintre umbră puternică și lumină, este subsumată plasticului. Este foarte ușor să pui culoare pe o lucrare finită din punct de vedere plastic, deoarece fiecare plan tăiat, fiecare valoare plastică deci este în același timp valoare coloristică, culoare. Cu cît nuanțarea plastică este mai mare, cu atît va fi și paleta coloristică mai bogată. Așa ne putem explica de ce sculptura greacă, așa de bogat și viu colorată, nu impresionează neplăcut ochiul, ci, dimpotrivă, faptul că pînza ce înfășoară corpul este cusută, că moliciunea și căldura obrajilor capătă și culoare, face parte din lucrarea dusă la limita extremă a reprezentării vieții. Culoarea folosită în sculptură supără numai acolo unde nu corespunde cu valorile plastice, acolo unde este un element suprapus, și deci, în loc să completeze plastica, o distruge prin impresionarea ochiului în mod nepotrivit sau brutal. Subsumată plasticului, culoarea poate completa nu numai sub forma unui maxim finisaj, ci, dimpotrivă, în cazurile în care sculptura, plastica, se oprește la o anumită treaptă a reprezentării, ea este valorată mai departe coloristic și nu plastic.

Arta este capabilă să producă un adevărat miracol, să dea viață unui material, piatră sau lemn, să-i confere aceleași valori spirituale pe care le are ideea care s-a transpus în acel material. Ca și cînd aceste valori nemateriale au existat dintru început cuprinse în materialul folosit, rămînînd doar ca arta să îndeplinească miracolul de a le face percepute vizual. Spunem percepute vizual, deoarece o percepere de alt ordin, intuitiv, a acestor valori nemateriale într-un element material există: o suprafață, de pildă, care îți îngăduie să o privești un moment în afara lucrului din care face parte îți dă mirajul adîncimii, sentimentul cert, că, în loc să constituie o limită, ca în realitatea ei materială, ea este, dimpotrivă, poarta spre un univers de valori de cu totul alt ordin. Dar acele valori pot, cel mult, produce senzații, în nici un caz impresii, ele neputînd fi percepute vizual pentru că sînt nedefinite și, din această cauză, și suprafața în care le-am intuit ne-a dat pentru moment sentimentul existenței ei în afara obiectului, senzația nedefinirii ei în spațiu. Această senzație nu s-ar fi produs însă dacă adîncimea, în loc să fie un simplu miraj sau sentiment, ar fi fost o impresie vizuală, deci, dacă valorile pe care le-am intuit ar fi fost definite și astfel ar fi impresionat ochiul. Dar am văzut că impresia de adîncime nu poate exista decît concomitent cu cea de relief și, în sculptură, chiar cu existența acestuia. Ajungem deci implicit la concluzia că sculptura modifică nu numai suprafața materială a pietrei sau lemnului, dar modifică și „aparența" ei, fixîndu-i niște valori care, definite plastic, o definesc și pe ea, într-un sens complet și perceptibil.

Sculptura, așa cum am spus, poate folosi diverse tehnici, de la champ-levé și méplat, la basorelief și ronde-bosse. Primele două tehnici se opresc la o treaptă inferioară de definire, de exprimare a valorilor nemateriale prin valori plastice, deci în nici un caz și prin valori coloristice. Valorile neexprimate rămîn în continuare în universul abstract al intuițiilor legate de supra-

față, rămîn nedefinite, iar sculptura în aceste cazuri este legată organic de suprafață, de fond, există numai prin ea, ca fiind cea care îi asigură desfășurarea și împlinirea prin ceea ce nu este încă definit. Aceste două feluri de sculptură au o îndoită consistență : una materială, fiind o sculptură nedesprinsă decît într-o mică măsură de suprafață, și una nematerială, de valori abstracte care nu au fost încă exprimate plastic și coloristic, nu au fost încă definite ; raport organic între fond și decor (fig. 1. 2).

Sculptura în basorelief poate fi de două feluri : una care să se apropie de sculptura pe fond prin neexprimarea completă a valorilor (fig. 4), iar alta care să se apropie de sculptura în ronde-bosse, care adică, deși lucrată pe fond, este liberă față de acesta prin desprinderea de suprafață și exprimarea, cu ajutorul sculpturii, a tuturor valorilor ce în cazurile anterioare rămîneau doar intuiții și care definite plastic pot duce la realizarea subiectului, pot da viață ideii de la care a pornit artistul (fig. 5). În acest din urmă caz, suprafața nu mai are decît un rol de suport, ea este descărcată de orice valoare materială, nu mai are nici chiar aparent consistență materială, aceasta din urmă fiind înlocuită, compensată, de consistența valorilor nemateriale ce au fost deplin și pînă la limită etalate de sculptură ; raport rupt dintre fond și decor.

Raportul diferit în care se află sculptura față de suprafața din care s-a desprins — existența sau nonexistența acestui raport și de aici consistența sau nonconsistența pe care o poate avea sau sugera sculptura — este de foarte mare importanță în exprimarea ideii. Alegerea unei anumite tehnici, deci a unui anumit raport dintre fond și decor, îmbinarea într-un anumit chip a



Fig. 4. Sculptură pe fond, în basorelief, la iconostasul bisericii paraclis al curții domnești de la Mogoșoaia (1705). Detaliu din arhitravă. Foto N. Ionescu.



Fig. 5. Sculptură pe fond, în basorelief. Stelă atică descoperită la Sounion (460 î.e.n.).

diverselor tehnici într-o operă sînt lucruri care pot lămuri nu numai sensibilitatea și deci viziunea personală a unui artist anume, ci sensibilitatea și viziunea unui popor ; ele sînt deci factori expresivi pentru definirea trăsăturilor cu adevărat majore ce pot caracteriza o artă.

Am spus că sculptura în lemn din epoca brîncovenească este o sculptură decorativă pe fond. Tehnicile preponderente în care se exprimă ea sînt méplat-ul și basorelieful. Relieful înalt este de asemenea folosit, dar și acesta rămîne legat de fond printr-un anumit fel de a concepe decorația, sensul și mișcarea compoziției (fig. 6).

*Sculptura în lemn brîncovenească, ca întreaga sculptură medievală românească, se exprimă prin tehnici care fac posibil ca raportul dintre fond și decor să fie un raport organic.* Decorul trăiește prin suprafața din care s-a desprins, iar suprafața se definește numai datorită acestui decor. Niciodată în arta brîncovenească, sau în arta românească în genereal, decorul sculptat nu este un veșmînt care îmbracă o suprafață, deci ceva care poate fi oricînd scos fără ca ideea pe care o reprezenta acea suprafață să aibă de suferit. Sculptura decorativă brîncovenească (indiferent

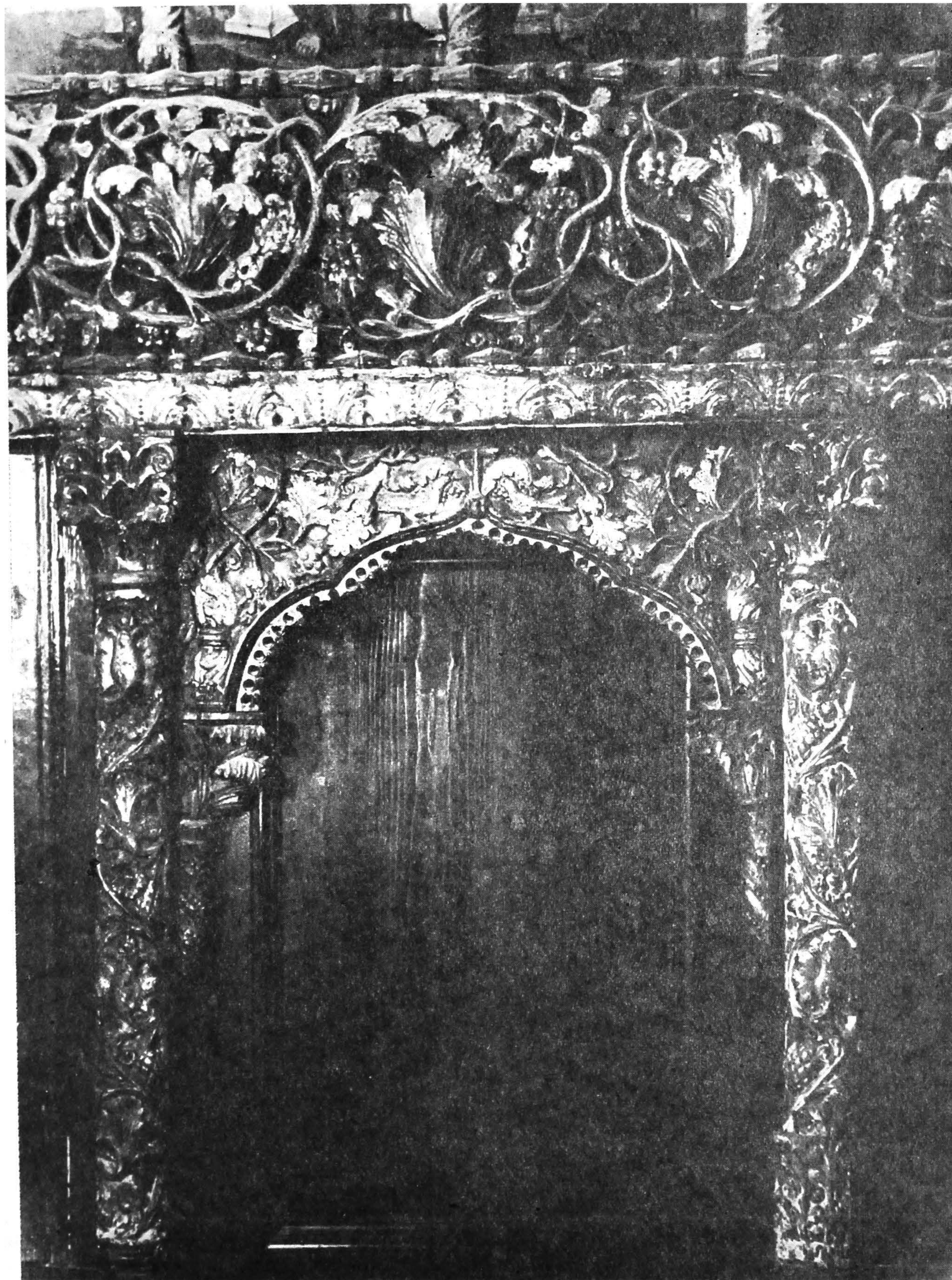


Fig. 6. Sculptură pe fond, în relief înalt, la iconostasul bisericii paraclis al curţii domneşti de la Mogoşoaia (1705). Detaliu din arhitravă. Foto N. Ionescu.



Fig. 7. Decorație sculptată pe ușile bisericii mănăstirii Tismana (1698). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia. Foto N. Ionescu.

care ar fi tehnica folosită) este totdeauna o sculptură tributară fondului, ea se întinde atît cît el, corespunde întru totul limitelor lui materiale și, în ultimă analiză, îl servește definindu-l într-un mod superior, estetic. Această sculptură pe fond este în așa fel exprimată, încît valorile materiale (limite, consistență) ale fondului sînt respectate, preluate chiar de decorația sculptată, care exprimă astfel materialitatea suprafaței pe care se așterne. Niciodată în sculptura în lemn brîncovenească nu întîlnim cazuri în care ea să fie exprimată astfel încît să anihileze existența fondului, făcîndu-l ,,să dispară'' din impresia generală pe care sculptura o lasă privitorului. Deci întotdeauna rămîn perceptibile atît valorile materiale ce caracterizează fondul de care este prinsă sculptura, cît și valorile abstracte ale decorației.

În concluzie, tehnica nu este una dintre componentele stilului artistic, alături, de exemplu, de repertoriu, compoziție, ansamblu, ci este chiar concepția lui. În funcție de această concepție artistică, de tehnică deci, repertoriul, compoziția, ritmul, opera ca ansamblu au o anumită înfățișare ; în sensul ei vor acționa, față de diferite curente și influențe din afară, selectarea, interpretarea și asimilarea.

*Repertoriul ornamental.* Decorația sculpturii în lemn brîncovenești se prezintă sub un aspect exuberant, elementele, motivele decorative folosite părînd de o nesfîrșită varietate. Totuși acest aspect este înșelător, căci repertoriul este exuberant nu prin varietatea ornamentelor ce le conține, ci prin chipul în care aceste ornamente sînt prezentate, îmbinate, dispuse și tratate. Ornamentele folosite sînt într-o majoritate copleșitoare vegetal-florale, punctate ici și colo de motive

geometrice, zoo și antropomorfe. La o cercetare mai atentă se poate observa că primele, cele vegetal-florale, sînt de fapt reprezentările variate ale unui mic număr de motive, dintre care cele din familia acantului abundă, formînd însuși elementul de bază al acestei ornamentații (fig. 7). Pe lîngă acestea, întîlnim motivul viței de vie, al florii de mac, al știuletelui de porumb, al fructelor de granată, smochin și ananas (fig. 8, 9, 10) ; dar, ceea ce este tipic genului, toate acestea apar în combinații arbitrare. Capriciul fanteziei nu numai că așază, pe același vrej de acant, maci, fructe de granată ori de smochin sau struguri, dar combină între ele aceste diferite plante, creînd motive convenționale, ale căror forme pot varia la infinit. Acestei libertăți de combinație — caracteristică pentru decorația brîncovenească —, și nu numai multiplicității motivelor de bază, i se datorează, în bună parte, aspectul de mare diversitate al repertoriului. Ei i se alătură modul în care sînt prezentate motivele ; fiecare motiv poate apărea sub mai multe aspecte : în afară de fizionomia caracteristică, ce ne ajută la identificare, descoperim o multitudine de expresii ce țin evident de specificul artei la momentul respectiv, al stilului, dar și de arta meșterului.

Motivele geometrice se rezumă de asemenea la cîteva — firul dublu răsucit, panglica perlată, motivul de solzi, denticuli (fig. 11), cercuri —, dar formele sub care apar ele în compoziții sînt variate. Motivele geometrice sînt de obicei prezentate de sine stătătoare, neîmbinate organic



Fig. 8. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii mănăstirii Arnota (1705—1706). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia. Detaliu din arhitravă. Clișeu C.M.I.

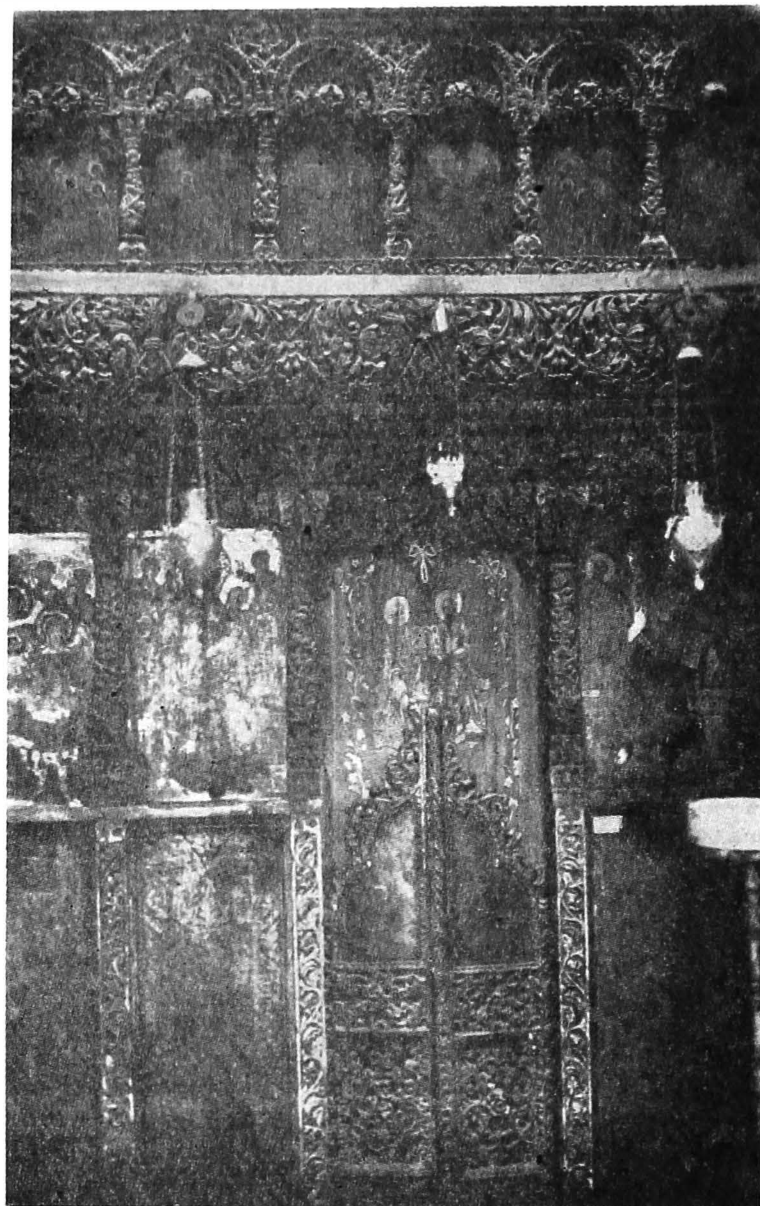


Fig. 9. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii fostului schit Fedeleșoiu (1700). Detaliu cu arhitrava. Foto N. Ionescu.

cu celelalte, ci doar în ansamblu compozițional; în unele cazuri, totuși, ele se contopesc cu elementul vegetal (vrejuri ce descriu cercuri, șiruri perlate ce formează nervurile frunzelor — fig. 12) sau compun forme ce nu mai aparțin categoriei abstract-geometrice (vasul din care se ridică ramuri — — fig. 13).

Subordonate, ca și cele geometrice, primelor — vegetal-florale —, ornamentele zoo și antropomorfe sînt de două feluri : reale sau fantastice. Numărul motivelor zoomorfe este cu puțin mai mare decît al celor antropomorfe, iar proporția motivelor fantastice față de cele reale este și ea crescută. Ca motive zoomorfe întîlnim : pasărea, delfinul (fig. 14, 15), leul, căprioara, șarpele, balaurul înaripat (fig. 16), leul sau lupul terminat în vegetal (fig. 17) (frunze ce imită forma unui penaj bogat) și, în sfîrșit, șarpele continuat și el printr-un vrej. Tot aici se cuvine să încadrăm și motivul scoicii.

Cele antropomorfe sînt : reprezentarea lui Ieseu (fig. 18), îngeri prezentați în întregime (fig. 19), bust (fig. 20) sau ca simple capete, între două sau opt aripi (fig. 21), și motivul îngerului al cărui corp, de la bust în jos, se continuă în vegetal (fig. 22, 23). Observăm că, datorită deselor

reprezentări fanteziste ale unora dintre motivele zoo și antropomorfe, acestea nu numai că se țes în contextul vegetal al compoziției, ci își schimbă complet caracterul, integrîndu-se mai degrabă categoriei motivelor vegetale.

Același principiu al combinațiilor fantastice, pe care l-am întîlnit, ca generator de infinite forme, în cadrul categoriei motivelor vegetale stă la baza creării unor motive ce nu mai aparțin exclusiv unei singure categorii ornamentale. *În consecință, aspectul de exuberanță al decorației brîncovenești se datorează nu mulțimii temelor ornamentale, ci conlucrării strînse dintre diferitele categorii de ornamente și folosirii, într-o largă măsură, a variațiilor pe aceeași temă.*

Compunerea repertoriului din temele enumerate mai sus nu este, se înțelege, nici rezultatul întîmplării, nici al unui proces mecanic, ci al unuia complex, de selecție. O alegere a motivelor s-a făcut necontenit, de totdeauna, ea putînd fi urmărită mai ales în momentele de formare a unei noi sinteze artistice românești. Dar fiecare din aceste momente, istoricește determinate, înseamnă pentru dezvoltarea artei sau a unui stil artistic un pas mai departe, iar pentru selecție condiții noi de înfăptuire. Doi factori condiționează procesul de selectare : tradiția și ideile noi ce aduc în artă un nou suflu. Alături de acești factori, un rol determinant în procesul de selectare îl au posibilitățile și procedeele tehnice.

La sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de-al XVIII-lea, arta muntenească avea o tradiție bogată și bine stabilită, a cărei caracteristică încă mai era conformitatea cu rigidele scheme medievale, în care, treptat, pătrunseseră însă elemente decorative renascentiste și baroce apusene, venite o dată cu unele noi idei despre viața socială. În acest curent artistic occidental

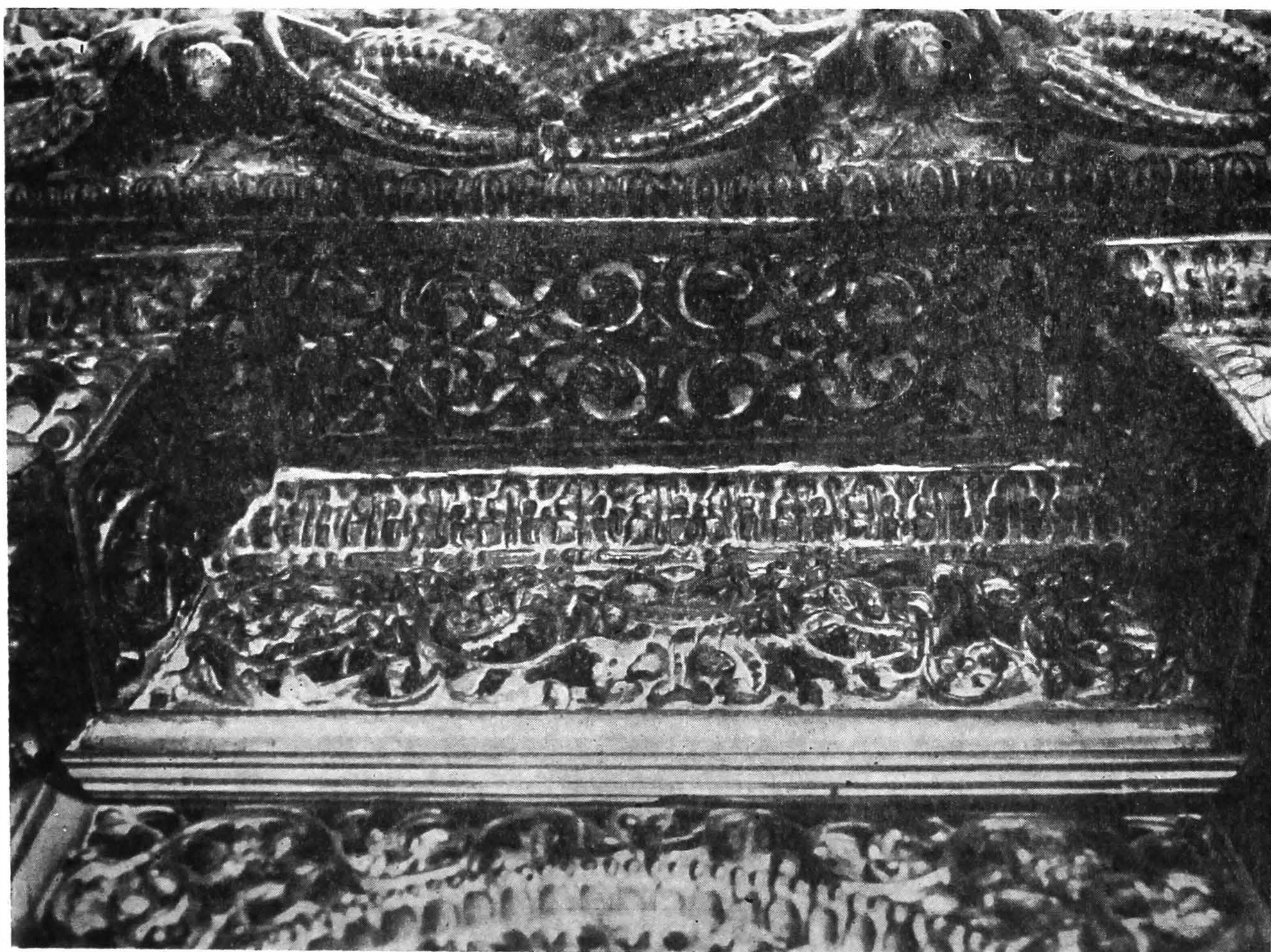


Fig. 10. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii Sf. Gheorghe Nou din București (1705—1706). Detaliu din partea inferioară a arhitravei. Foto N. Ionescu.

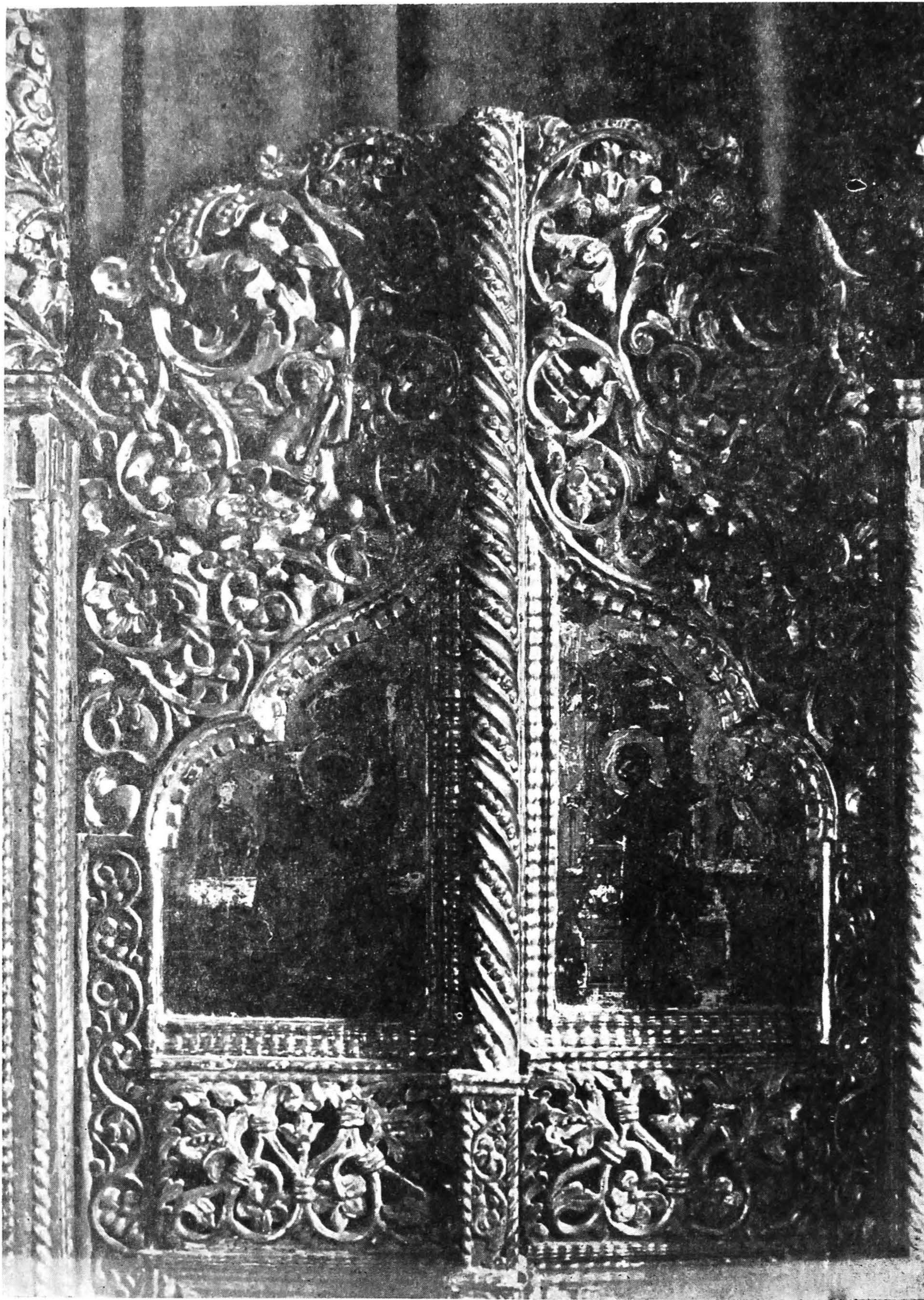
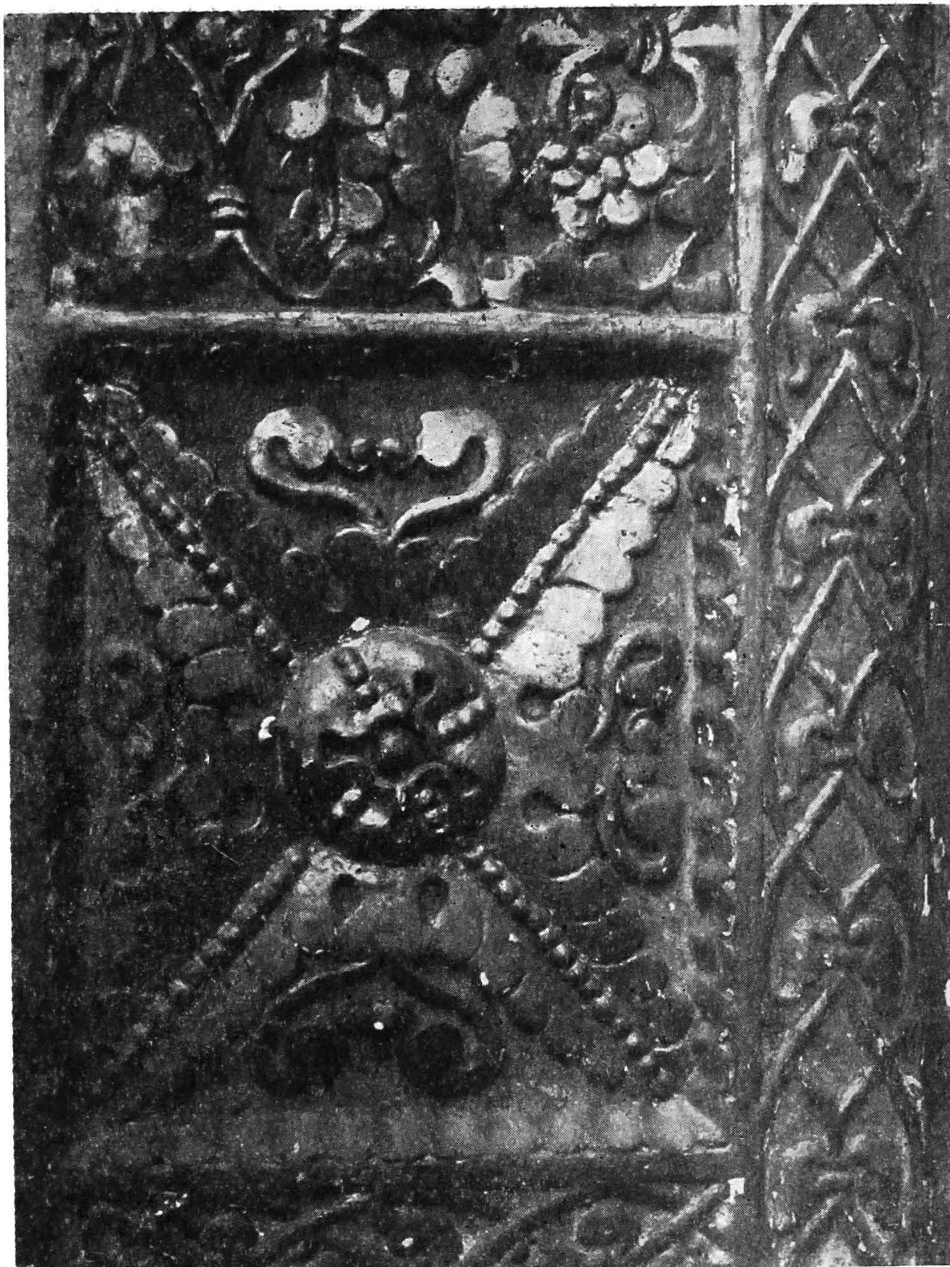


Fig. 11. Decorație sculptată pe ușile împărătești ale iconostasului bisericii mănăstirii Arnota (1705—1706). Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia. Detaliu. Foto N. Ionescu.

Fig. 12. Decorație sculptată pe ușile împărătești ale iconostasului paraclisului mănăstirii Hurez (1696—1697). Detaliu. Clișeu C.M.I.



găsim, și pentru genul de artă de care ne ocupăm, explicația componenței repertoriului ornamental, în care nu mai precumpănesc motivele geometrice sau geometrizante, ci cele vegetal-florale.

Ornamentica brîncovenească din decorația sculptată în lemn a iconostaselor, ușilor și mobilierului nu corespunde însă întru totul decorației baroce occidentale, caracterizată printr-o mult mai mare abundență de elemente figurative, deopotrivă vegetale, zoo și antropomorfe. Surprindem deci aici intervenția selecției, care a operat, așa cum am spus, în funcție de tradiție. Ornamentele folosite în arta muntenească înainte de secolul al XVII-lea erau cu precădere vegetal stilizate și geometrice și numai într-o foarte mică măsură zoo și antropomorfe, și ele mult stilizate.

Gîndirea vremii fiind, din ce în ce mai mult, orientată spre studiul naturii, spre realitate, era deci firesc ca — din ansamblul elementelor tradiționale — să fie acum cultivate mai ales ornamentele vegetal-florale, cele geometrice (expresive pentru o lume ce gîndea abstract) rămînînd în minoritate, iar ultimele, cele zoo și antropomorfe, urmînd, ca și pînă acum, să constituie elementul secundar.

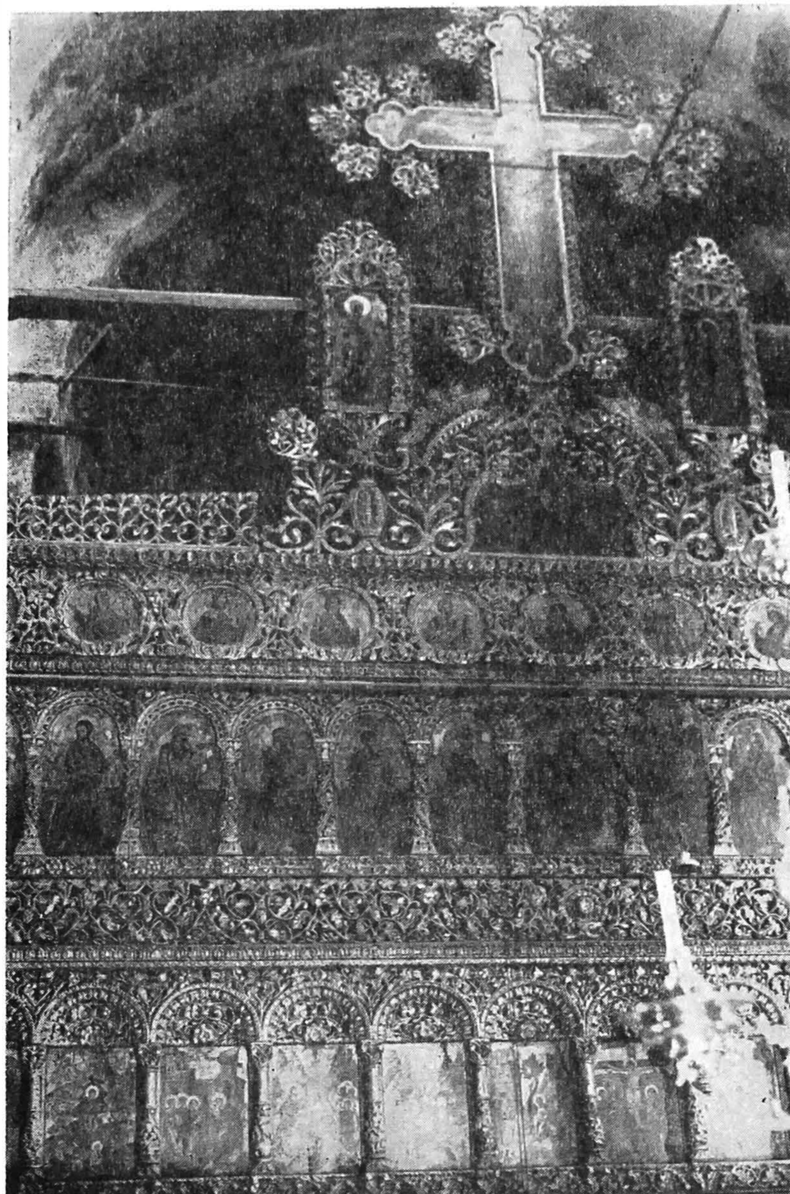


Fig. 13. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii mănăstirii Surpatele (1706—1707). Detaliu. Foto N. Ionescu.

Noul suflu al Renașterii și barocului aducea, astfel, o concepție diferită față de cea din trecut, dar, o dată cu aceasta, și elementele de artă capabile să o exprime. Este vorba de ornamente specifice acestei epoci, întîlnite peste tot acolo unde noua concepție își făcuse loc. Așa se face că în ornamentica brîncovenească a sculpturii în lemn întîlnim o serie de motive identice, de pildă, cu cele folosite în decorația italienească a secolelor XV-XVII. Cînd a avut loc pătrunderea elementelor noi de Renaștere și baroc, în ce măsură au fost ele acceptate și cum au fost apoi adaptate pentru a se asimila în stilul muntenesc al epocii brîncovenești? Acestea sînt probleme de a căror rezolvare depinde înțelegerea etapei respective a stilului muntenesc.

Pentru sculptura în lemn, pătrunderea elementelor străine, de baroc occidental, nu poate fi surprinsă decît de pe la mijlocul secolului al XVII-lea. Ea apare însă evidentă în ultimele trei decenii ale secolului, în primul rînd în decorația unor opere lucrate și sculptate în lemn din vremea lui Șerban Cantacuzino (iconostasele de la Cotroceni și Costeștii de Vale) și apoi în cea a unor opere brîncovenești (de exemplu ușile de la Tismana (fig. **2**, **7**), iconostasele de la Filipeștii de Pădure (fig. 17) și Măgureni (fig. 14), iconostasul și mobilierul din biserica domnească din Tîrgoviște (fig. **3**, 19, **22**), iconostasul bisericii mari a mănăstirii Hurez (fig. **20**, **23**), cel din biserica

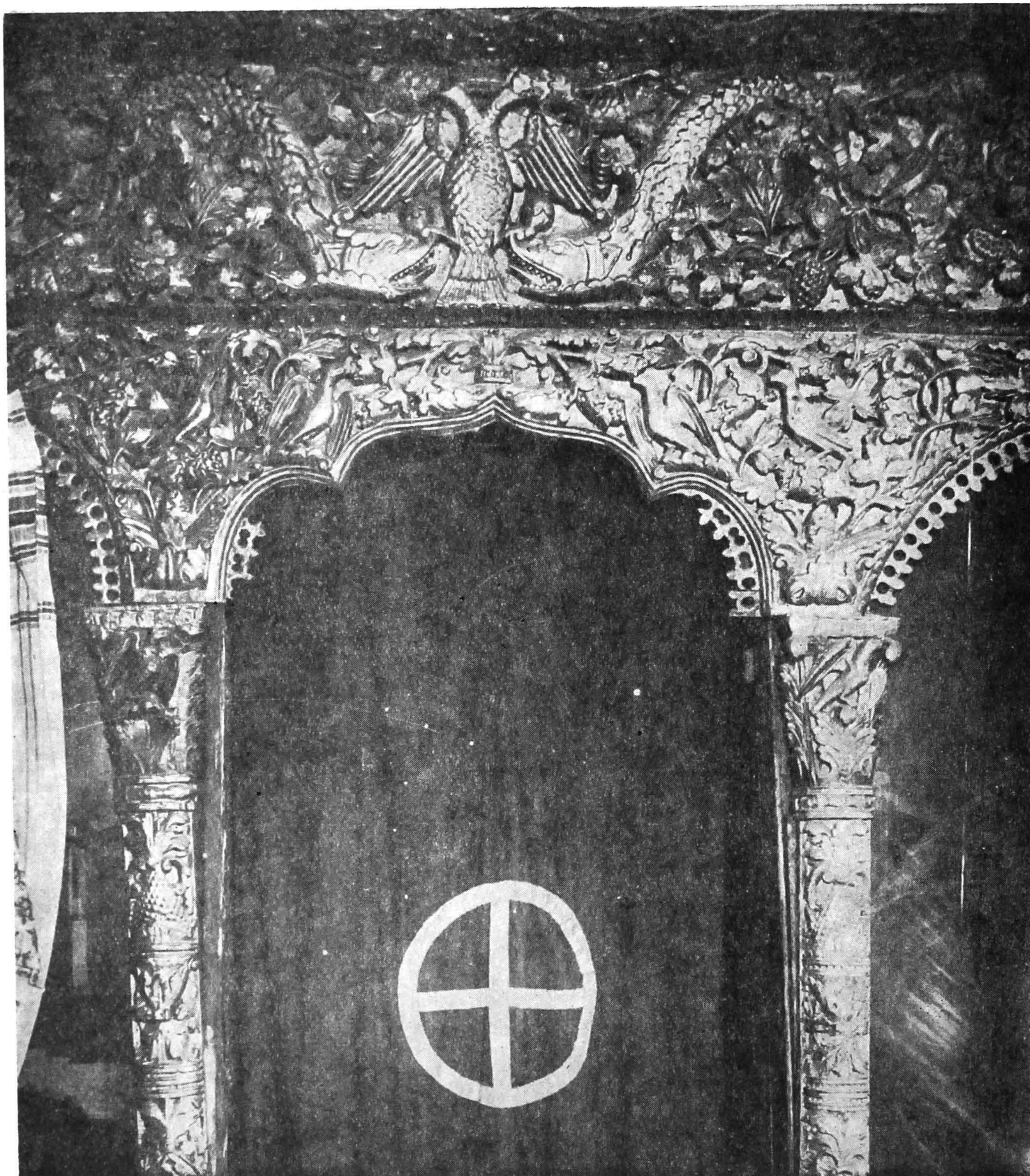


Fig. 14. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii din Măgureni (1693—1694). Detaliu. Clișeu C.M.I.

paraclis a palatului de la Mogoșoaia (fig. 4, 6, 15) și biserica din Corbii Mari). La toate acestea constatăm folosirea unui număr însemnat de elemente decorative, de sisteme compoziționale și chiar de teme iconografice specifice (prin subiect, compoziție și tratare) artei occidentale.

În sculptura acestor opere întîlnim motivul acantului sub toate aspectele lui, atît în formele cele mai curate, cît și în combinații convenționale cu elemente de decorație specific orientale (fructul de granată, smochin și ananas); scene cu animale într-o redare realistă; motive

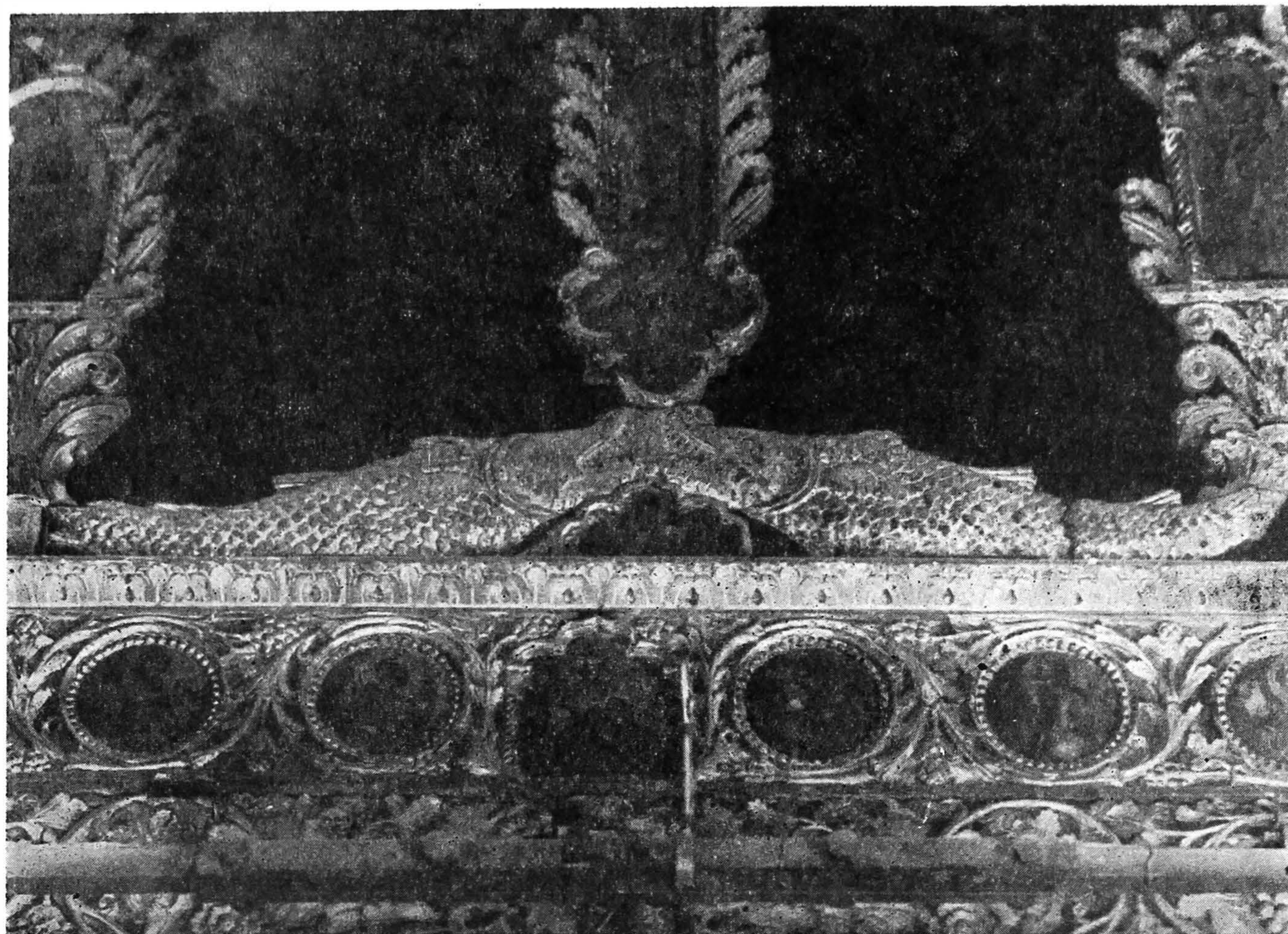


Fig. 15. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii paraclis al curții domnești de la Mogoșoaia (1705). Detaliu. Foto N. Ionescu.

zoomorfe (îndeosebi delfinul și șarpele) vegetalizate ; motivul îngerului (fie reprezentat întreg, bust sau numai cap între aripi, fie parțial vegetalizat). Toate acestea sînt elemente frecvent întîlnite, începînd din Renaștere, în arta italienească, cu deosebire în manuscrise și cărți tipărite.

Aceste elemente ornamentale, alăturîndu-se celor alese prin selecție din repertoriul tradițional, vor contribui, împreună cu sistemele compoziționale după care sînt așezate ele și cu o anume concepție asupra ansamblului (toți acești factori determinați de o anume concepție asupra tehnicii sculpturii), la diferențierea operelor amintite mai sus, atît de cele cîteva anterioare, cît și — pentru ceea ce ne preocupă —, mai ales de marea majoritate a operelor brîncovenești din genul respectiv. În ce privește motivele ornamentale, deosebirea față de restul operelor brîncovenești trebuie căutată, evident, nu la acea parte din repertoriu care continuă tradiția, ci tocmai la această a doua parte formată din elementele străine, de baroc occidental. Constatăm, astfel, că nu le vom mai întîlni aidoma nici numeric și nici ca formă, că deci motivele ornamentale noi, pe care le-am enumerat mai sus, ori vor dispărea, ori se vor transforma. Deși ele au — în forma și proporția amintită — o viață foarte scurtă, totuși cunoașterea lor și a modului în care ele evoluează este pe cît de revelatoare, pe atît de interesantă. Urmărirea, chiar sumară, a acestui de-al doilea proces — de evoluție — are și avantajul de a ne conduce, în același timp la conturarea mai precisă a elementelor originale, a acelora care constituie trăsături specifice repertoriului sculpturii în lemn brîncovenești în raport cu cel tradițional muntenesc.

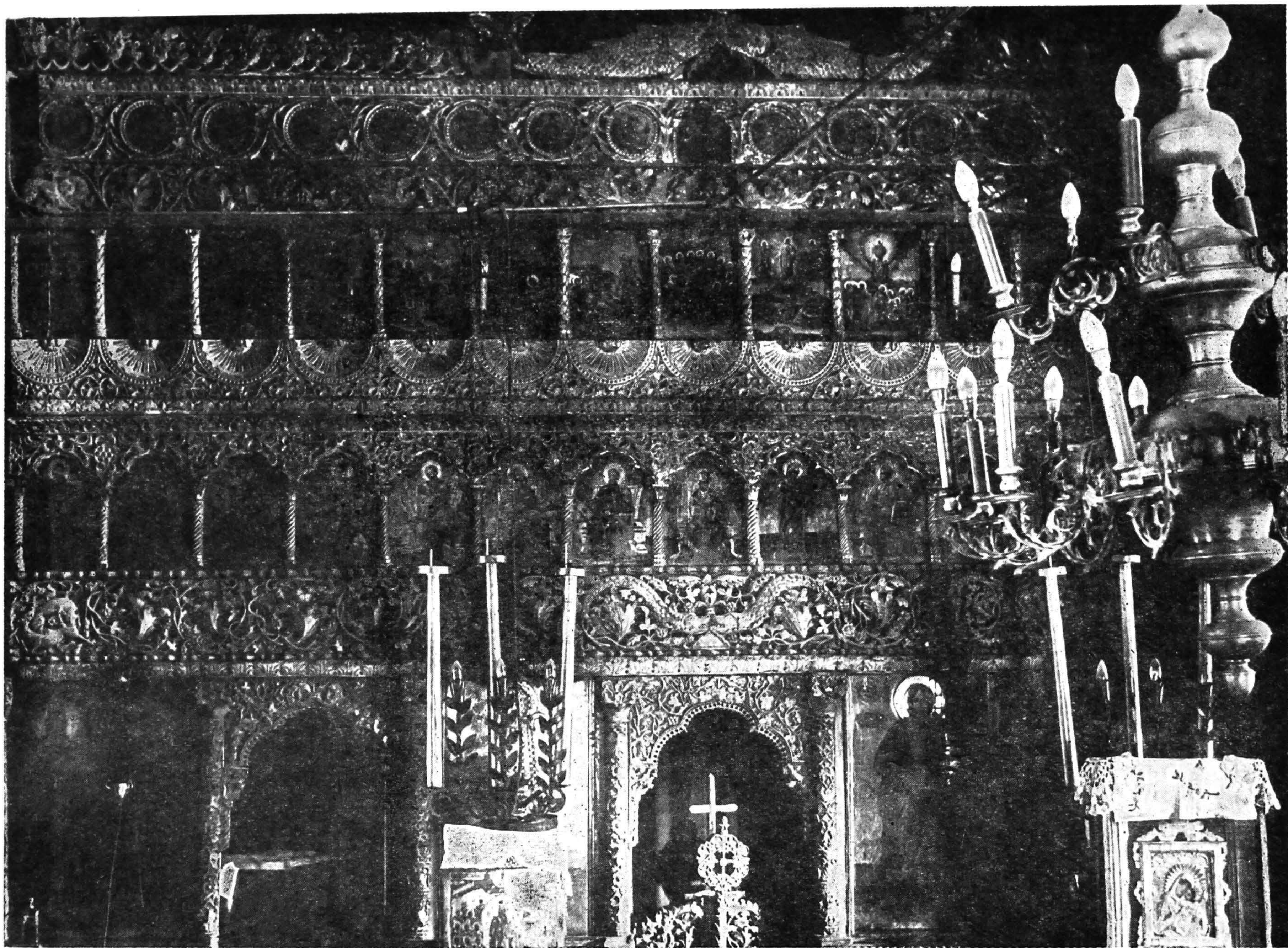


Fig. 16. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii paraclis al curții domnești de la Mogoșoaia (1705). Foto N. Ionescu.



Fig 17. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii din Filipeștii-de Pădure (1688). Detaliu. Foto N. Ionescu.

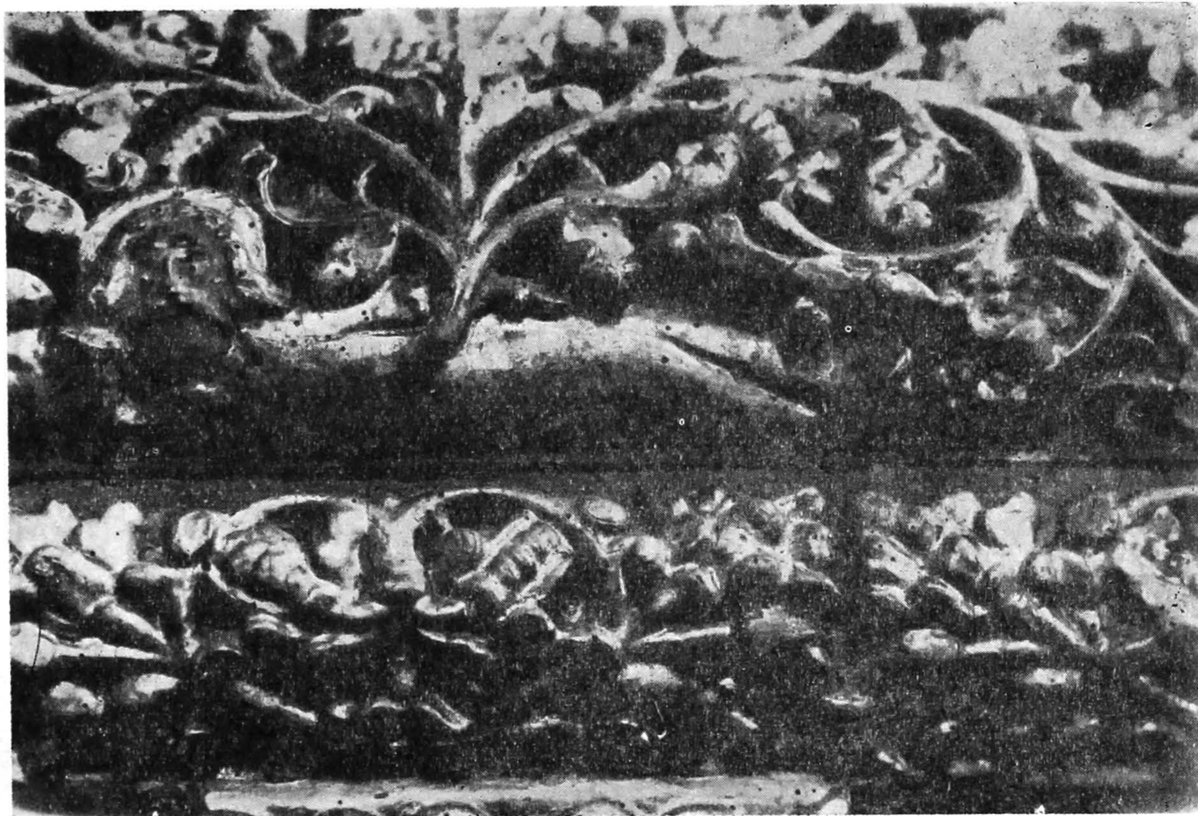


Fig. 18. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii mănăstirii Surpatele (1706—1707). Detaliu din arhitravă. Foto N. Ionescu.

Pentru ornamentele vegetale, care formează fondul ornamenticii sculpturii în lemn brîncovenești, limita între ceea ce aparține tradiției Țării Românești și ceea ce e nou este mai greu de precizat decît pentru celelalte motive decorative. Dificultatea vine din faptul că avem, evident, de-a face, în continuare, cu aceleași elemente vegetal-florale pe care le folosise decorația apuseană — italienească îndeosebi — încă din secolul al XV-lea și care, așa cum am văzut, pătrunseseră pe diverse căi și în arta noastră.

Deosebirea între decorația apuseană și cea brîncovenească în ce privește repertoriul constă, așa cum am precizat încă de la început, în diversitatea mai redusă a elementelor ornamentale folosite la noi. Selectarea, în funcție de factorii amintiți și conform tradiției decorative românești, va continua, de data aceasta accentul căzînd pe tradiție și nu pe înnoiri, ca la grupul de opere amintite lucrate în ultimele trei decenii ale secolului al XVII-lea. Vor fi eliminate aproape cu desăvîrșire elementele ce nu corespundeau nici tradiției și nici realității locale (motivul granatei, smochinului și ananasului), dintre motivele nou intrate în repertoriu fiind acceptate, în schimb, în marea lor majoritate, ornamentele inspirate de acant. Acestea formînd, în arta apuseană, una din cele mai frecvente categorii de motive ale ornamenticii, era deci firesc ca ele să se impună. Dar nu e mai puțin adevărat că motivul acantului pătrunsese în arta noastră medievală încă de la primele ei începuturi și că astfel, datorită folosirii lui îndelungate și constante, se integrase deplin repertoriului românesc mult înainte de vremea de care ne ocupăm aici. Ca urmare, numărul motivelor inspirate de acant va fi, în repertoriul brîncovenesc, considerabil; dar formele sub care se vor prezenta ele nu vor mai fi nici geometrizante sau stilizate, ca în trecut, și nici animate de acea mișcare ce le ondula liniile, uneori pînă la contorsionare, ca în arta occidentală și pe alocuri în decorația sculptată în lemn a operelor de la sfîrșitul secolului al XVII-lea mai sus amintite. Constatăm aici, în prezentarea lor într-o expresie moderat realistă, o intervenție selectivă, în funcție de tradiție, a artistului român. Variantele convenționale vor fi, și ele, mult mai reduse, stăvi-

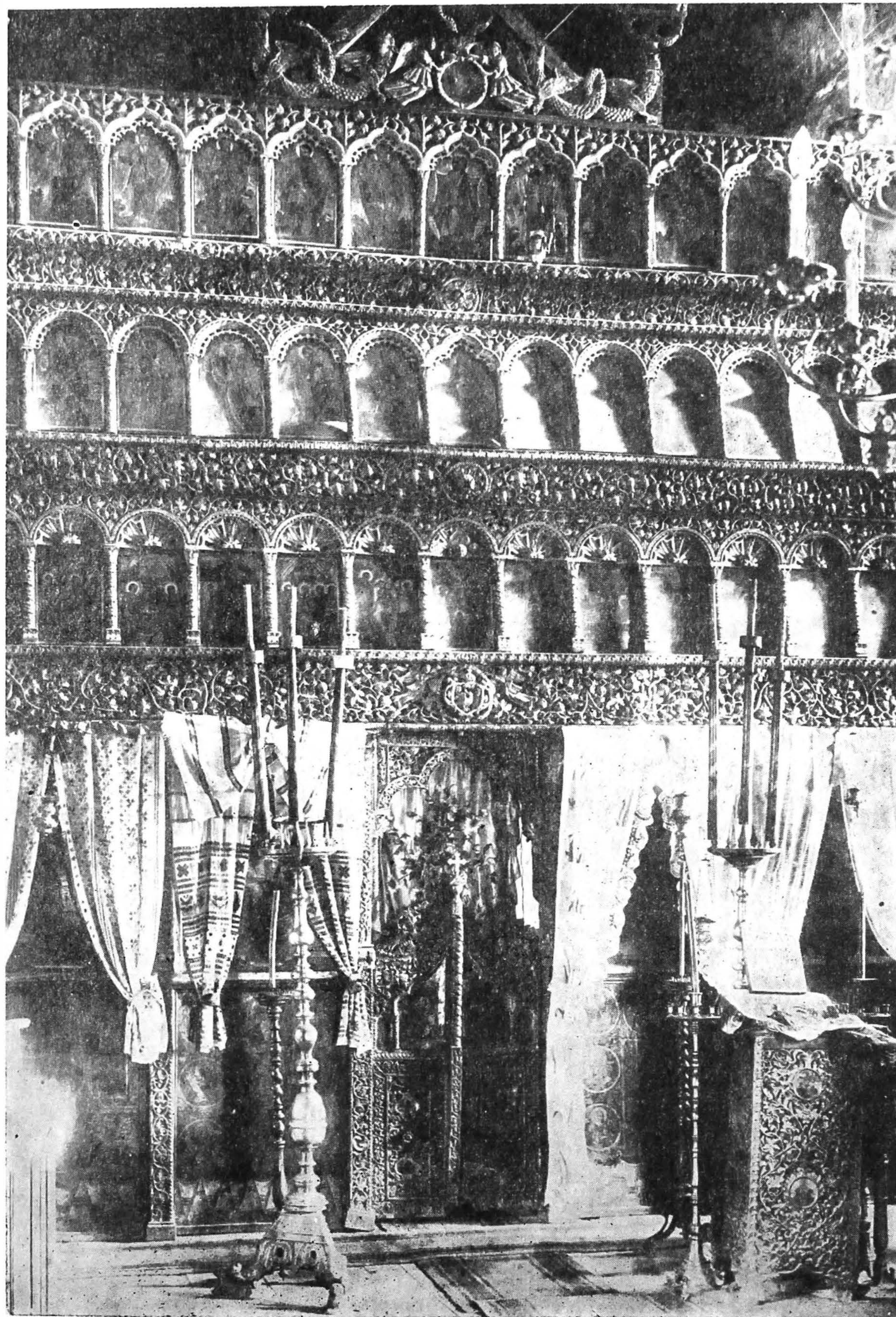


Fig. 19. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii domnești din Tîrgoviște (1697). Clișeu C.M.I.

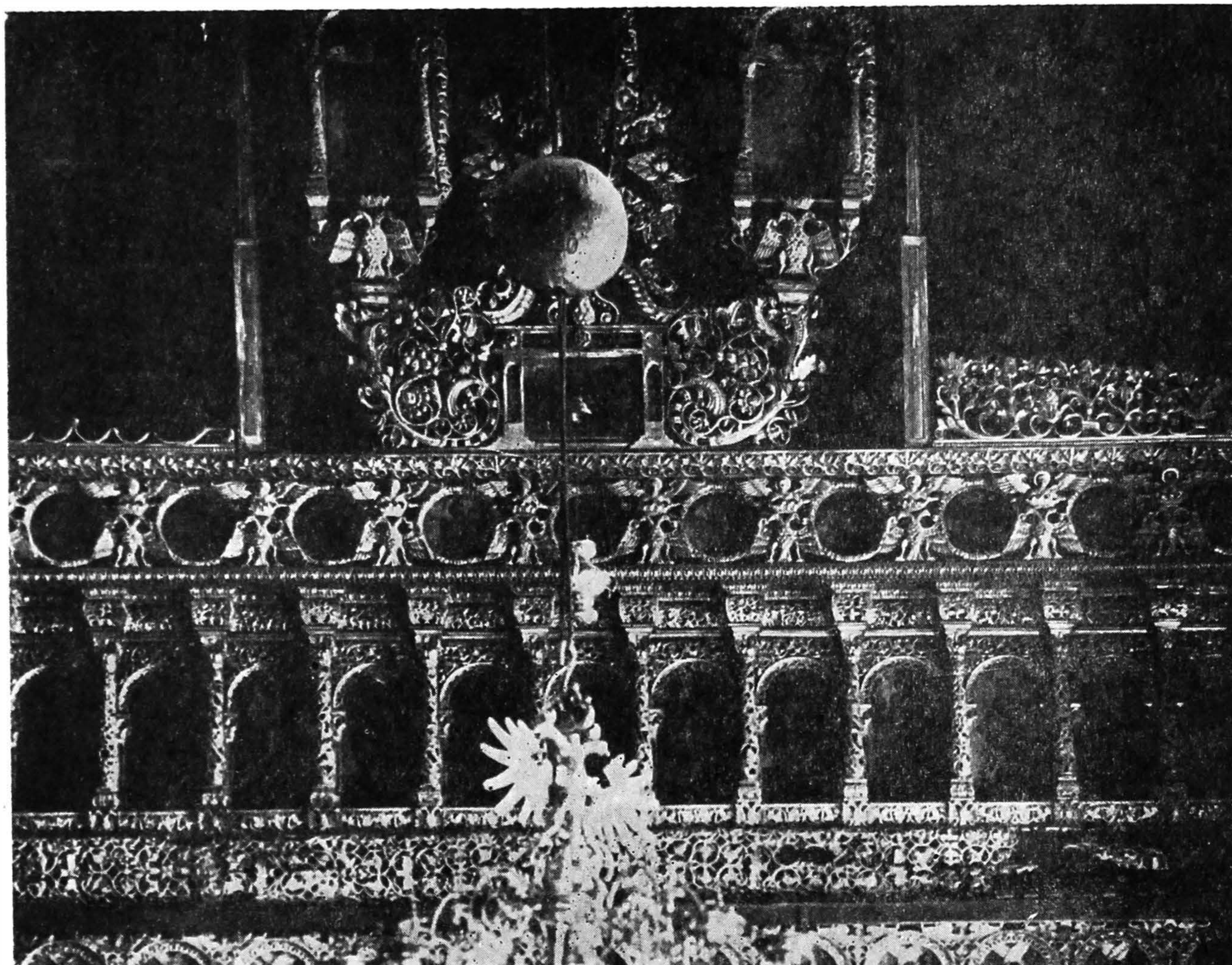


Fig. 20. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii mari a mănăstirii Hurezi (1694). Detaliu. Foto N. Ionescu.

lite în mișcarea lor continuă de aceeași moderație, caracteristică artei tradiționale. Este drept că, în comparație cu alte genuri artistice, la sculptura în lemn acest lucru este mai accentuat, datorită nu numai materialului — care impunea prin însăși structură anumite limite —, ci și, mai ales, existenței unei îndelungate tradiții a meșteșugului care se conducea, și în momentul contactelor cu influențe din afară, după o bine definită concepție decorativă românească. Motivul selectat este, așadar, adaptat acestei concepții.

Totodată, motivele ornamentale inspirate de o vegetație necunoscută la noi — prezente, așa cum am văzut, în ornamentica operelor citate — vor fi înlăturate sub formele ce le determinau identitatea, fiind treptat înlocuite cu alte motive, inspirate de plante de la noi, cu flori și fructe asemănătoare : locul fructului de granată îl va lua, de pildă, tot mai des strugurele, iar cel al florii de acant macul (fig. 9). Tot prin asemănare, motivul de forma unui fruct prelung va deveni un adevărat știulete de porumb (fig. 10). Toate acestea ilustrează ultima fază a procesului de selectare — cea a asimilării influențelor — tipic pentru momentul de înflorire artistică din vremea lui Constantin Brîncoveanu.

Ca atare, în repertoriul vegetal-floral al sculpturii brîncovenești, *noul constă nu atît în importul elementelor decorative, cît în viziunea nouă, în suflul ce le animă*. Acest suflu se manifestă printr-o exprimare diferită față de trecut, dar nu ruptă de acesta. În acest sens, trebuie să facem o observație : dacă pentru momentul de la sfîrșitul secolului al XVII-lea — reprezentat și de operele brîncovenești amintite — prin termenul de „renaștere" înțelegem anume forme

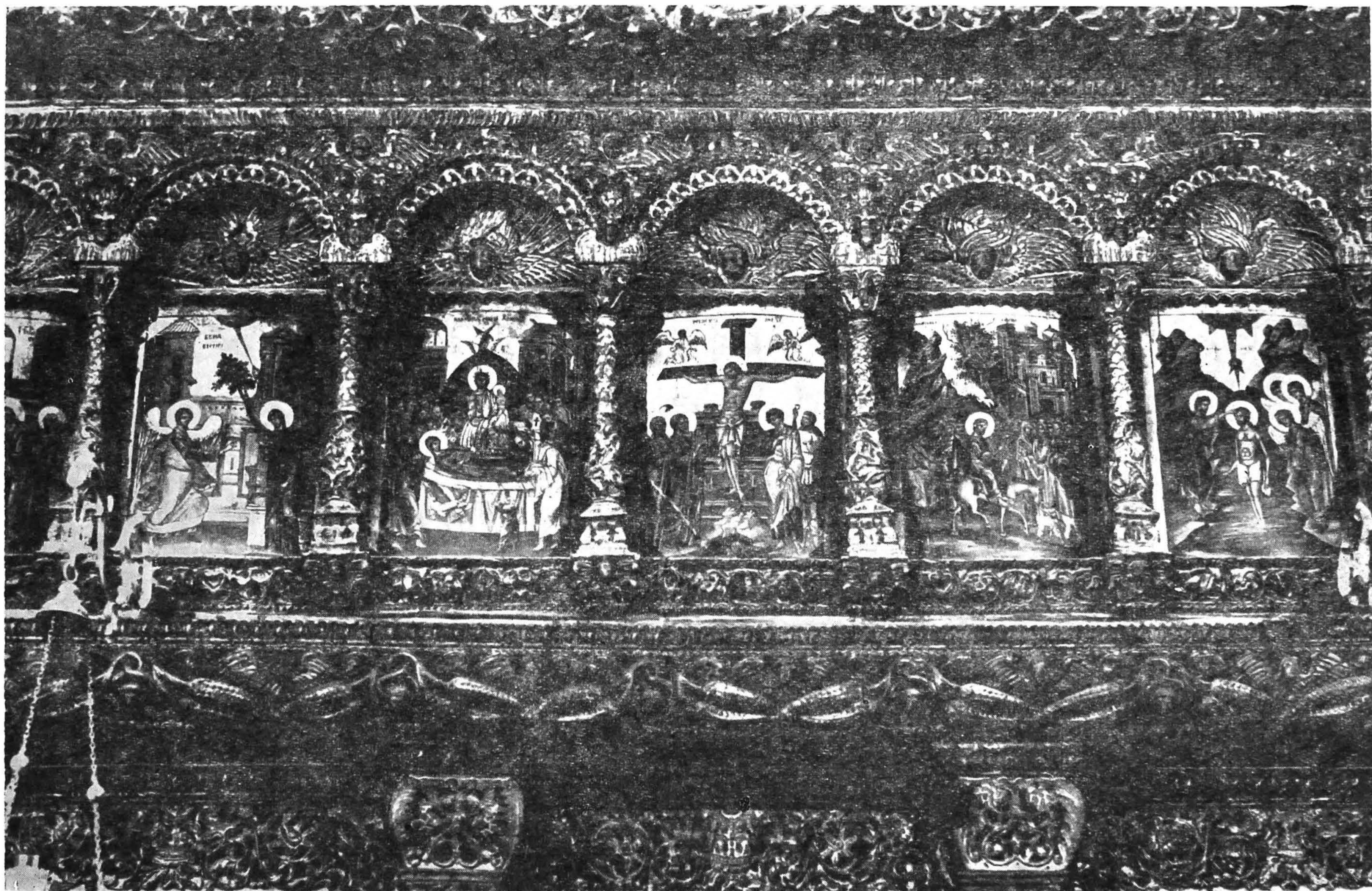


Fig. 21. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii Sf. Gheorghe Nou din București (1705—1706). Detaliu. Foto N. Ionescu.

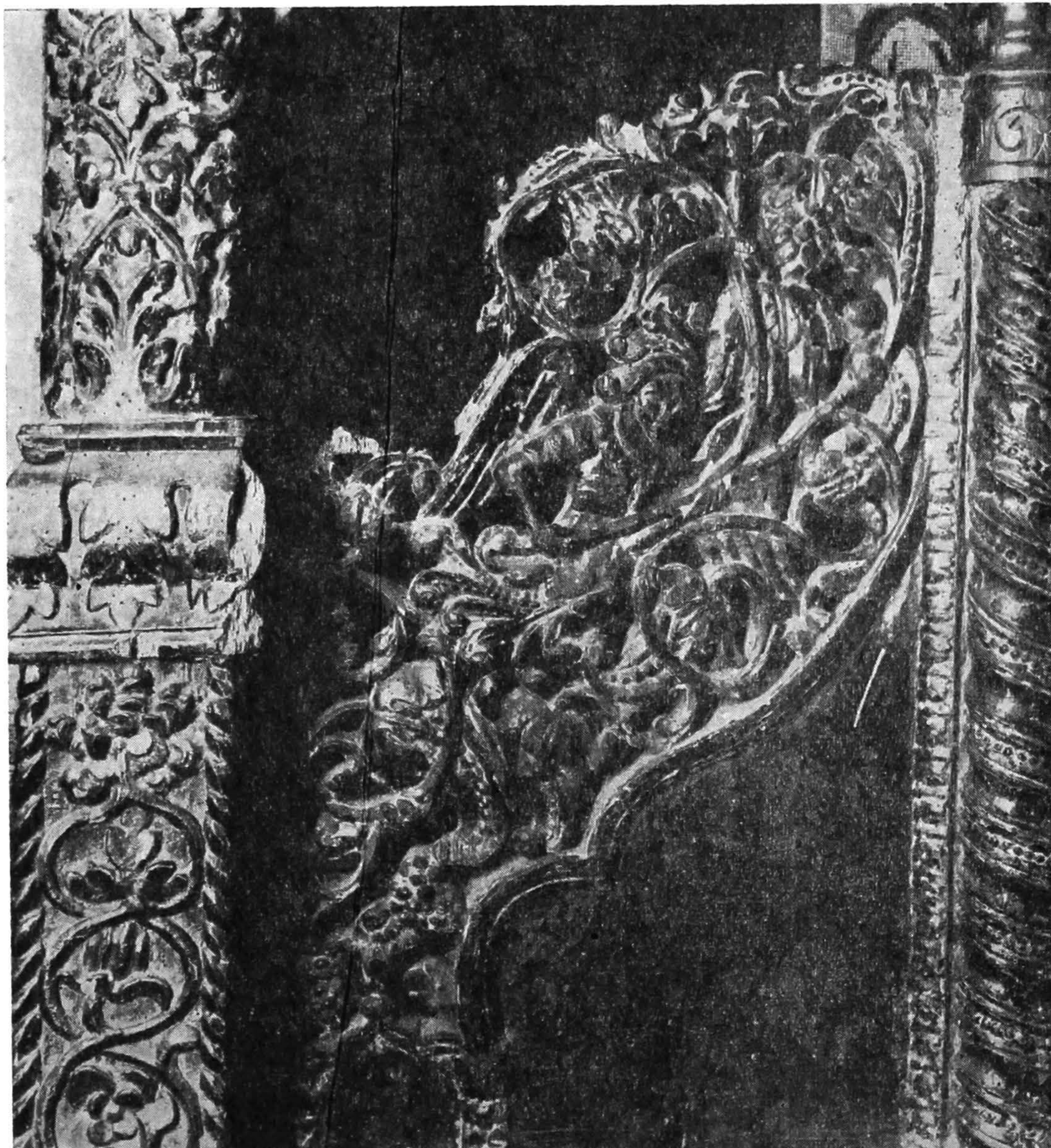


Fig. 22. Decorație sculptată pe ușile împărătești ale iconostasului bisericii domnești din Tîrgoviște (1697). Detaliu. Clișeu C.M.I.

și expresii artistice proprii artei apusene (în special celei italienești) pătrunse în arta noastră, pentru etapa ce se suprapune parțial acestui moment stilistic și-l continuă apoi — deci pentru epoca brîncovenească luată în ansamblul ei —, termenul capătă un sens nou, în funcție de însăși evoluția stilului muntenesc.

Cu motivele geometrice existente în această decorație, lucrurile sînt mai simple ; dată fiind apartenența lor integrală la o îndelungată tradiție, nu putem vorbi de o evoluție în sens de transformare, ci de o dăinuire. Înnoirile nu lipsesc totuși și sînt cu atît mai interesante cu cît sînt mai neașteptate la o categorie de motive ce par a se opune, prin însăși natura lor, noului ideal artistic. Am văzut cum ele rup granițele geometricului pur și evadează spre alte expresii, fie geometrizînd anume forme (vrejuri), fie chiar compunîndu-le (vase cu flori sau scoici).

Deosebit de expresive, pentru cunoașterea a ceea ce este vechi și a noului în repertoriul sculpturii în lemn brîncovenești, sînt și motivele zoo și antropomorfe. Și pentru această categorie de motive, ceea ce ne interesează este să stabilim care anume elemente au fost reținute și integrate repertoriului brîncovenesc, cum au fost ele folosite și, în ultima analiză, în ce mă-



Fig. 23. Decorație sculptată pe ușile împărătești ale iconostasului bisericii mari a mănăstirii Hurezi (1694). Detaliu. Clișeu C.M.I.

sură vor mai reprezenta o adevărată înnoire fără rădăcini în trecut. O constatare imediată lămurește prima parte a problemei : au fost eliminate elementele zoo și antropomorfe ce reprezentau realitatea vie, dar s-au reținut cele convenționale (atît în formă, cît și în expresie). Printre motivele zoomorfe nu vom mai întîlni scene cu lei ce răpun căprioare, ca pe arhitrava iconostasului bisericii paraclis a palatului de la Mogoșoaia (fig. 4), sau lei ca cei sculptați pe același iconostas (fig. 16).

Repertoriul antropomorf, poate cel mai reprezentativ pentru curentul pe care-l evocă, va fi și el simțitor redus : nu vom mai afla nicăieri, în decorația iconostaselor brîncovenești, îngeri ca cei de la baza crucifixului ce încununează inconostasul de la Costeștii de Vale, scene ca acelea de pe ușile împărătești ale aceluiași inconostas, ori busturi de îngeri ce susțin medalioanele cu prooroci. De asemenea, îngerul parțial vegetalizat, așa cum l-am întîlnit pe

ușile împărătești ale iconostaselor din biserica de la Costeștii de Vale și biserica domnească din Tîrgoviște (fig. 22), nu va mai apărea sub aceeași formă.

În general, vor fi reținute, din această grupă, motivele a căror legătură cu tradiția poate fi, în cele mai multe cazuri, stabilită. Astfel, pasărea și șarpele sînt cuprinse în repertoriul ornamental bizantin și folosite în arta muntenească de foarte timpuriu, chiar dacă, din pricina lipsei materialului, nu le putem urmări, și în sculptura în lemn, înainte de mijlocul secolului al XVII-lea (iconostasele de la Crasna și Bistrița). La aceleași opere întîlnim și balaurul sau alte reprezentări de animale fantastice (grifonul, de exemplu). Delfinul rămîne, astfel, singurul motiv zoomorf adus din arta italiană în această vreme tîrzie, o dată cu suflul occidentalizant.

Motivul antropomorf al îngerului prezentat întreg sau bust, continuat în vegetal, se datorește, în general, acleiași noi orientări, iar în particular circulației cărții venețiene, în a cărei ornamentare abundă.

Vedem dar că, și în ce privește repertoriul zoo și antropomorf, avem, în cea mai mare parte, a face cu aceeași construcție, în continuare, tendința de înnoire exprimîndu-se, în aceste cazuri, printr-o valorificare nouă a elementelor tradiționale. Putem spune acum că între ornamentica tradițională și cea înnoitoare — cel puțin în cea sculptată în lemn de epocă brîncovenească — nu se poate pune semnul egalității, tradiția fiind cea care are ponderea atît în ce privește numărul motivelor, cît și în ce privește adaptarea celor cîteva elemente străine.

Așa — credem — se poate explica puținătatea temelor decorative din sculptura brîncovenească, dar totodată se lămurește și din ce derivă aspectul de exuberanță pe care l-am amintit la început. Fiind vorba de un repertoriu cu deosebire tradițional, pe care artistul îl stăpînește fără șovăielile inerente oricărui început, ne apare firească nu numai siguranța cu care sînt redate noile aspecte ale motivelor folosite, ci și aplecarea artistului tocmai către aceste aspecte multiple. *Originalitatea decorației* nu mai *constă*, de data aceasta, în diversitatea înnoirilor căutate aiurea — ca în vremea lui Șerban Cantacuzino, de exemplu —, ci *în redarea variantelor*. De aici și unitatea ce caracterizează, în ciuda aspectului de spontaneitate și improvizație, ornamentica decorației brîncovenești în genere, reflectare a unei unități de concepție, a răspîndirii largi a acelorași idei în cercuri tot mai numeroase.

Tradiția gata formată și-a spus cuvîntul nu numai în ce privește componența și adaptarea repertoriului, ci și în exprimarea și interpretarea acestuia. Am văzut, la motivele vegetale, că artiștii români, spre deosebire de cei din Occident, au rămas în limitele artei tradiționale, prezentînd motivele inspirate din natură mai aproape de realitate decît în trecut, însă într-un realism subordonat decorativului. Demn de remarcat este faptul că acest simț accentuat și de mare rafinament al decorativului este una din însușirile pe care poporul român le-a șlefuit prin îndelungata și neîntrerupta lui tradiție de creație artistică; de aceea chiar în plină epocă barocă, exprimarea motivelor ornamentale se înscrie pe linia tradițional specifică a stilizării.

În directă și imediată legătură cu acest lucru stă și faptul — esențial pentru definirea modului de exprimare al motivelor ornamentale — că, indiferent de felul motivului (geometric sau vegetal,) acesta este prezentat ca o entitate bine definită, clară. Chiar și în cazurile în care, datorită unor cerințe impuse fie de însăși forma motivului, fie de felul reprezentării lui (stilizare), ornamentul ne apare ca o grupare de mai multe elemente, el își păstrează caracterul de tot organic. Acest caracter organic, de tot legat, rezultă din rămînerea în limitele formei celei mai concise, la expresia esențială a unei reprezentări (fig. 24). Viziunea artei românești în general, precum și concepția stilului artistic din epoca brîncovenească sînt străine de acele suprasolicitări ale ochiului prin linii și forme complexe — ca în artele cu tendințe spre un accentuat abstractivism sau realism —, procedee ce duc la senzația de haotic, prin „dezintegrarea” (vizual vorbind) a motivului. Dacă în primul caz al decorației noastre putem vorbi de

o unică mișcare, convergentă, care leagă — strînge — diferitele părți al motivului într-un singur element, în cel de-al doilea, dimpotrivă, mișcarea nu mai are un singur sens și, prin aceasta, devine divergentă.

Putem spune deci că *prezentarea „legată" — ca expresie a unui chip de a gîndi sintetic și cursiv totodată — a elementului de bază al decorației* (*motivul ornamental*) *este o caracteristică a artei brîncovenești, dar în același timp a artei românești în general.*

Cînd am spus că motivul ornamental, prin caracterul său organic, exprimă forma cea mai concisă, expresia esențială a unei reprezentări, ne-am gîndit implicit și la modul prin care se traduce plastic, în chipul cel mai adecvat și sintetic acest esențial, la stilizare. Cu toate că nu mai avem a face, în această epocă, cu o stilizare dusă la extrem, la geometrizarea motivului, totuși ea continuă nu numai să fie prezentă, dar — ceea ce este mai important, dată

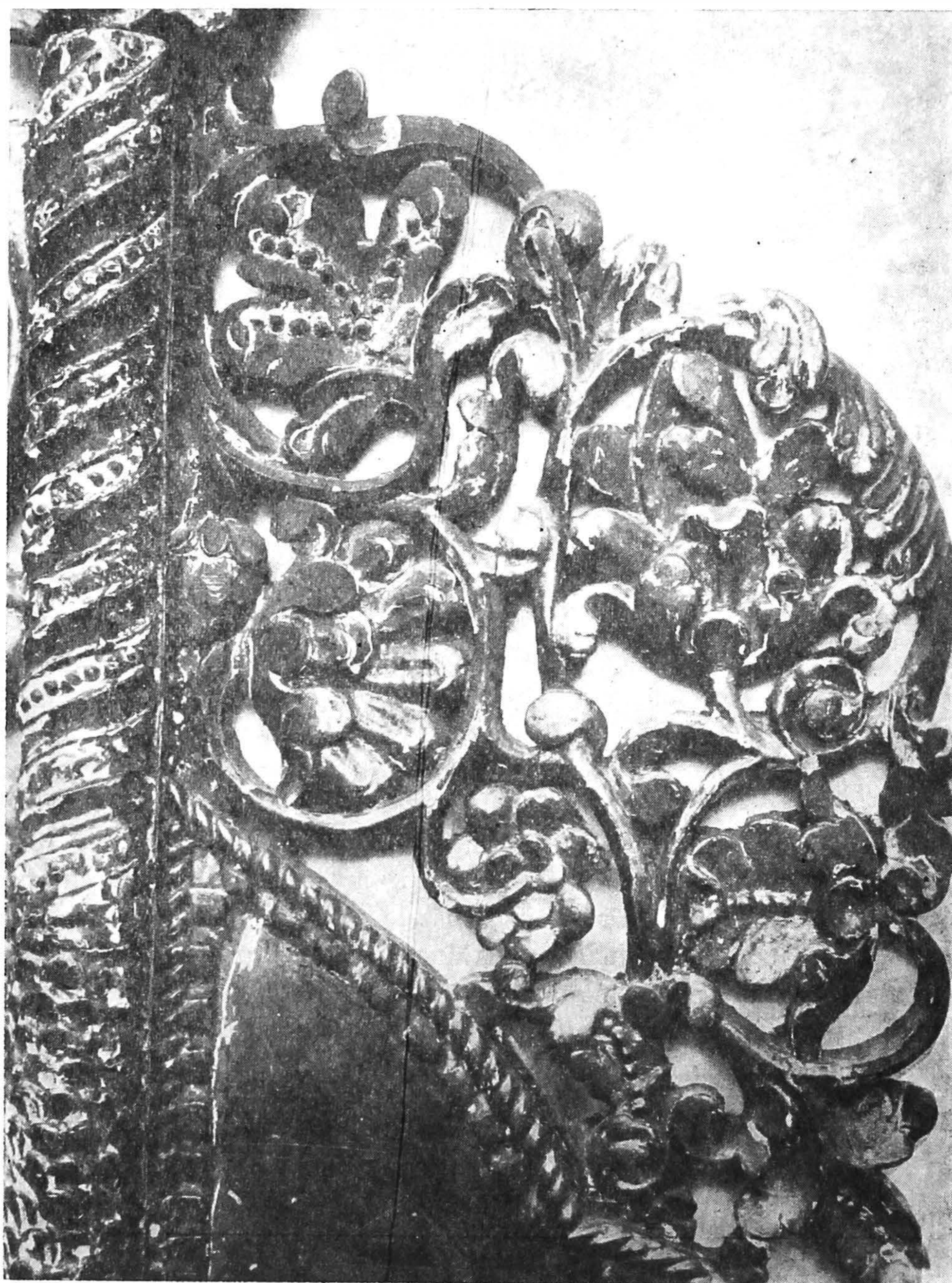


Fig. 24. Decorație sculptată pe ușile împărătești ale iconostasului paraclisului mănăstirii Hurezi (1696—1697). Detaliu. Clișeu C.M.I.

fiind noua orientare artistică — să impună o anume ținută în exprimare, să asigure o unitate și continuitate tocmai prin menținerea motivelor într-un realism moderat. Această caracteristică a modului de exprimare în ce privește repertoriul ornamental brîncovenesc — totodată caracteristică generală a ornamentelor din decorația medievală românească — se explică, în cadrul constatării predominării tradiției, prin specificul procedeelor tehnice folosite. Legătura organică dintre fond și decor, deci dintre acesta și motivul ornamental, cere reprezentarea ornamentului într-un mod adecvat, neamănunțit dar expresiv, deci sintetic, mod exprimat cum nu se poate mai bine prin stilizare, indiferent de ce grad ar fi ea.

Dar aceeași legătură organică a motivului cu suprafața din care s-a desprins determină și expresiile moderat realiste ale elementelor figurative (fig. 4), deoarece un realism în toată plenitudinea sa impune ideea lucrului independent, cu viața lui proprie, realizat în sculptură prin procedee tehnice ce pot da subiectului iluzia realității.

Iată, deci, cum trăsăturile specifice repertoriului ornamental se explică, în ultimă analiză, prin modul de a gîndi și realiza opera de artă, prin procedeele tehnice cu ajutorul cărora această gîndire și sensibilitate artistică este transpusă plastic într-un material. Privite din acest unghi — singurul valabil, —, selectarea, interpretarea și asimilarea, de care am vorbit, își capătă adevărata explicație și justificare.

*Compoziția*. Plecînd de la faptul imediat sesizabil, acela al existenței unei sculpturi pe fond, ajungînd de aici la constatarea — definitorie atît pentru sculptura în lemn brîncovenească, cît și pentru întreaga sculptură românească medievală — că între fond și decor există un raport de nedesfăcut, organic, vom înțelege de ce prima trăsătură caracteristică a compoziției, trăsătură ce decurge firesc de aici, este aceea a spațiului limitat. Am spus că o suprafață ne dă impresia definirii ei atunci cînd valorile abstracte legate intuitiv de ea devin valori plastice, deci perceptibile. Dar această definire prin valori plastice ne poate lăsa o impresie care să corespundă cu caracteristica materială a suprafeței — limitarea ei — sau o impresie de sens contrar — nelimitarea ei.

O suprafață materială are întotdeauna niște limite, niște margini concrete, perceptibile vizual. Aceste limite, margini, pot fi respectate de exprimarea plastică, de sculptură, și în acest caz sculptura are și ea niște limite ca ale suprafeței, sau nu sînt respectate, și atunci sculptura, deși limitată material de suprafață, este nelimitată prin exprimare. În cazul sculpturii la care constatăm existența unui raport organic dintre fond și decor întîlnim ambele forme de exprimare, limitată (închisă) și nelimitată (deschisă).

Sculptura în lemn brîncovenească, ca toată sculptura românească, în afară de faptul că este o sculptură pe fond, este limitată, închisă. Limitele pe care le are suprafața se transmit decorației sculptate, valorile materiale sînt deci contopite cu valorile plastice, caracteristicile unora se regăsesc în celelalte. Aceasta este o primă verificare a raportului organic dintre fond și decor. După cum suprafața este o formă cu dimensiuni precise, limitată, închisă, și sculptura exprimă ideea spațiului limitat, închis (fig. 25, 26, 27).

Pentru exprimarea acestui spațiu închis este nevoie ca înseși elementele ce compun decorația să fie în așa fel orînduite, încît compoziția să aibă niște margini, un început și un sfîrșit. Într-adevăr, *sculptura în lemn brîncovenească — și nu numai ea — exprimă, prin modul în care decorează o suprafață și prin compoziția ei, ideea spațiului precis delimitat, închis*. Această trăsătură caracteristică a sculpturii românești în general poate fi închipuită mai sugestiv ca o mișcare pornită dinăuntrul materiei, transmisă decorației și întoarsă înapoi, ca o forță ce unifică valorile de esențe diferite — materiale și nemateriale — și le unește într-un singur tot.

În ce privește ordonarea motivelor, constatăm că ea se face în funcție de un traseu director „fix" și bine precizat, concretizat în cazul nostru — în care predomină elementul vegetal — prin tulpină și ramuri. Acest traseu conducător obligă la o anumită sobrietate în repar-

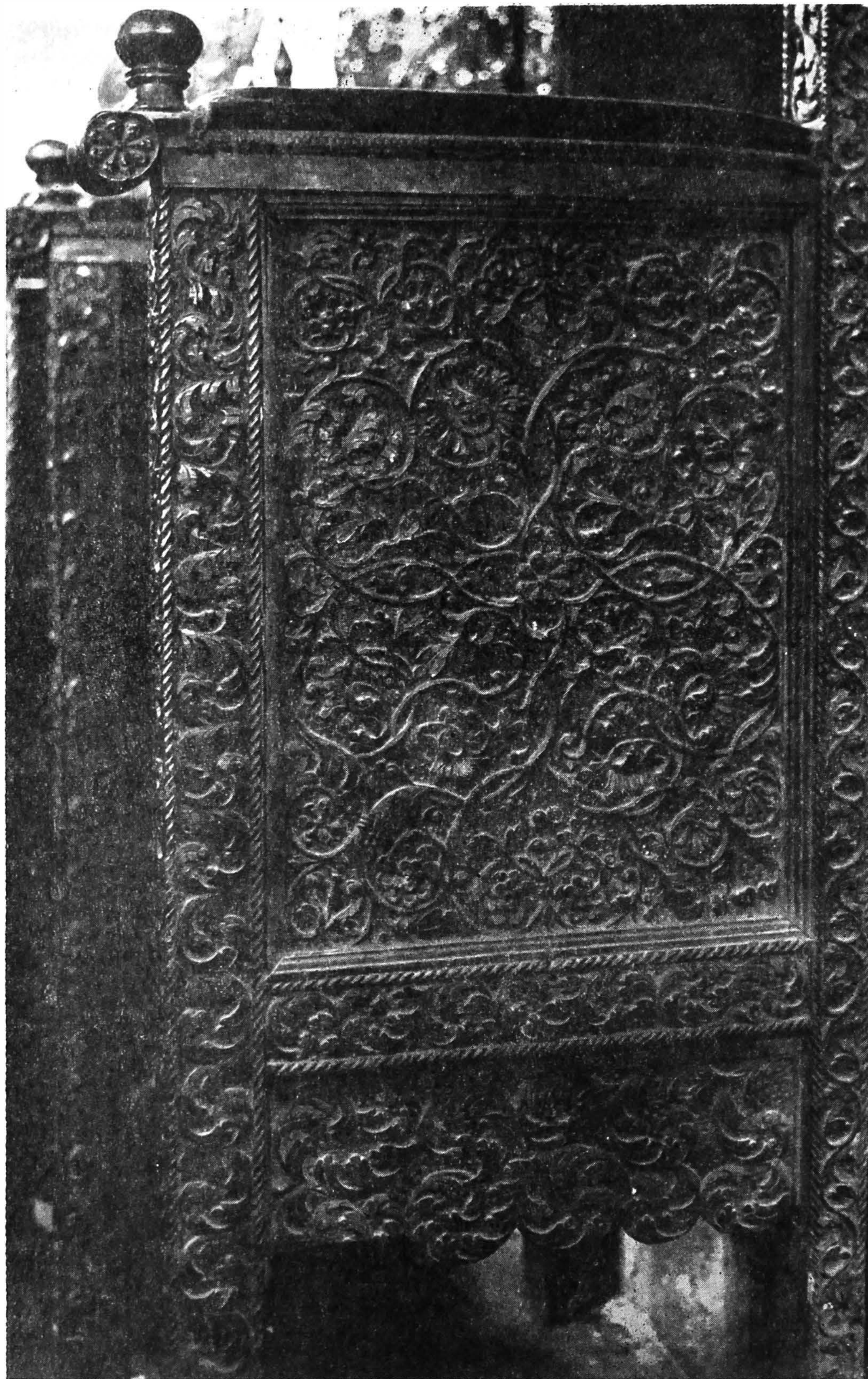


Fig. 25. Decorație sculptată pe jilțul arhieresc din biserica Colțea din București (început sec. XVIII). Detaliu. Clișeu C.M.I.

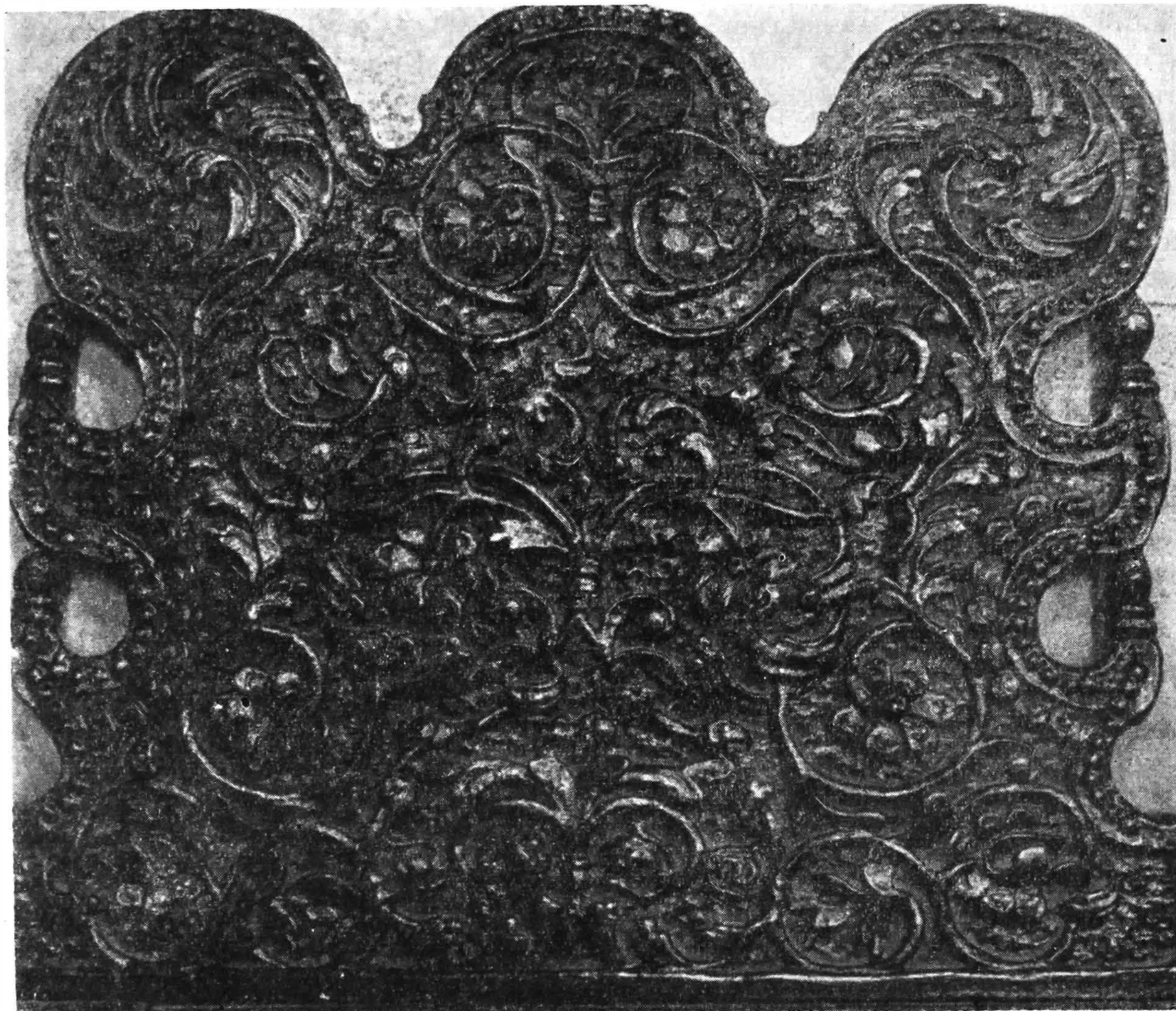


Fig. 26. Decorație sculptată pe stranele bisericii Colțea din București (început sec. XVIII). Detaliu. Foto N. Ionescu.

tizarea, înlănțuirea și desfășurarea motivelor, la echilibru și claritate, fără a ajunge, printr-o prea calculată combinație a direcțiilor trasate, la rezolvări de felul celor obișnuite în arta decorației orientale. Așadar, ordinea se datorește, în primul rînd, felului în care sînt repartizate (în cadrul unei compoziții) motivele ornamentale și apoi modului cum acestea se îmbină și se urmează. Observăm că, în compoziții, fiecare element ocupă nu locul pe care i-l atribuie fantezia, ci un anume loc, bine precizat în funcție de o schemă generală, dinainte stabilită, a desfășurării compoziției. Toate motivele sînt astfel subordonate schemei, sînt unite prin ea, prin ideea unică a realizării unui singur tot compozițional. Legătura dintre ornamente nu rămîne însă un factor exterior reprezentării vizuale, o abstracție, ci este concretizată : direcțiile pe care le trasează schema sînt, așa cum am arătat, chiar direcțiile vrejului motivului vegetal (fig. 25, 26, 27). Ca urmare, *în decorația sculpturii în lemn brîncovenești, ca de altfel în toată decorația medievală românească, schema unei compoziții nu apare ca ceva rigid, impus din afară, ci este constituită de chiar structura ei organică, cea care imprimă o anumită mișcare și viață întregii compoziții.* Tocmai datorită acestei prezențe clar vizibile, trăsătura imediat sesizabilă este ordinea, iar tot ceea ce ar fi foarte ușor — mai ales acum sub imperiul noii orientări — întîmplător, capricios și spontan devine *gîndit, echilibrat* și *firesc.*

Cînd am vorbit de traseul compozițional ca de un element „fix", ne-am referit la rostul lui de structură în cadrul unei compoziții, structură considerată (pentru studiu) independentă de formele și sensurile pe care le au celelalte elemente ce întregesc ansamblul compozițional, forme și sensuri de o nesfîrșită varietate. Desprins însă din contextul decorativ și privit în sine, în totalitatea reprezentărilor lui, acest fond realizat din tulpina și ramurile plantelor, departe de a fi mereu același, fix, ne apare aproape de fiecare dată altul datorită direcțiilor variate pe care le trasează ramurile în mișcarea lor. Avem deci o mare varietate de trasee compoziționale, de compoziții.

Dar și în compoziția decorației secolelor anterioare constatăm existența unui traseu director, a unei scheme concret reprezentate, fie că aceasta se confundă cu motivul însuși (geometric), fie că face parte organică din el (vrejul vegetal); numai că acolo avem a face cu o singură linie directoare a compoziției, linie trasată — în decorul vegetal — de tulpina sau vrejul principal, de unde, datorită uniformității, rezultă o impresie de aparentă fixitate. Aici, în decorația sculpturii brîncovenești, același element, traseul compoziției, ne apare animat de o mișcare vie tocmai datorită varietății direcțiilor pe care le descriu, pe lîngă tulpină, ramurile împreună cu celelalte elemente ornamentale (fig. 8, 9, 10, 13, 20). Suflul baroc își pune pecetea și asupra traseului compoziției, element tradițional în decorația românească, substituind mișcarea fixității.

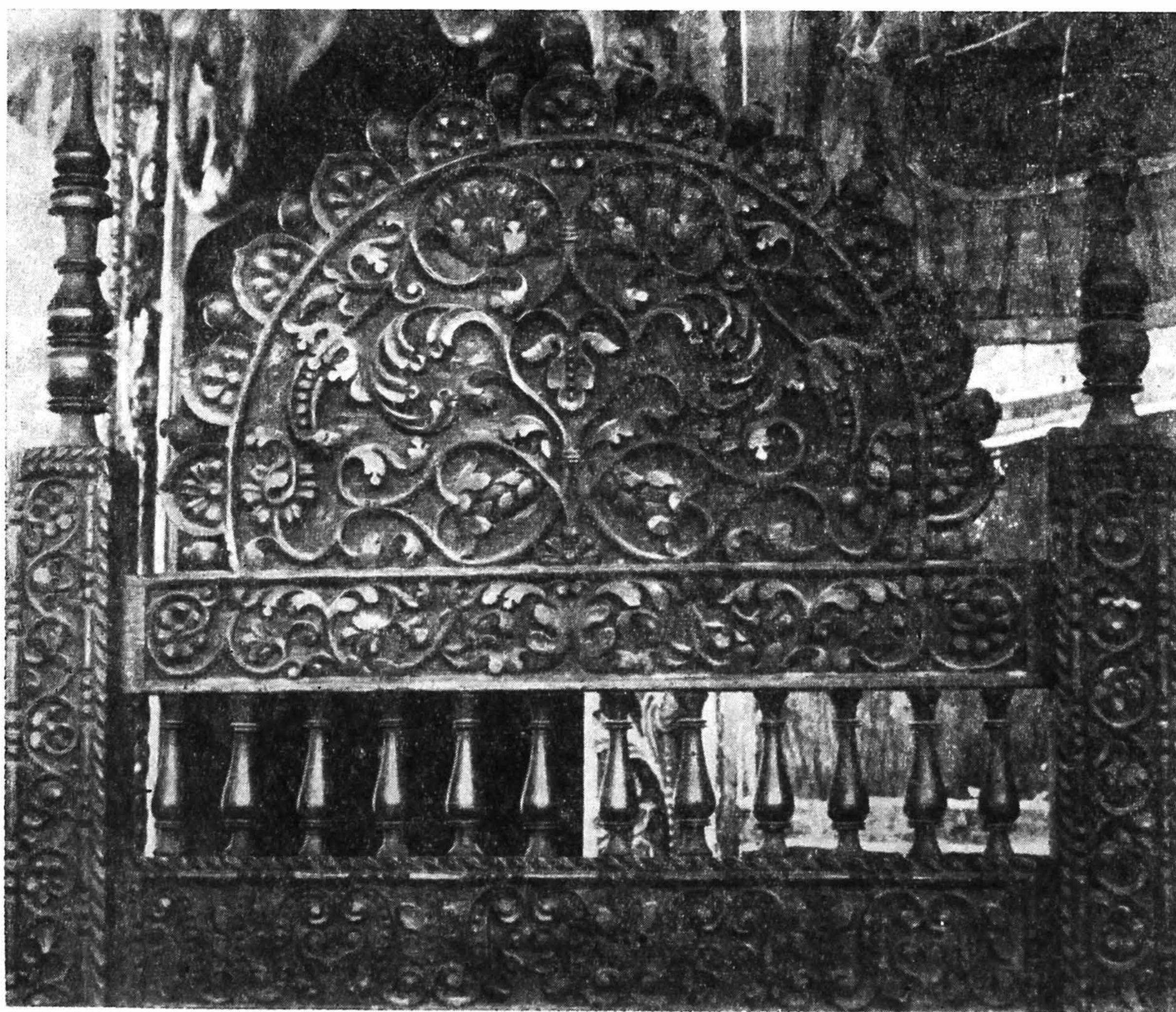


Fig. 27. Decorație sculptată pe jilțul arhieresc din biserica mare a mănăstirii Hurez (sfîrșit sec. XVII). Detaliu. Clișeu C.M.I.

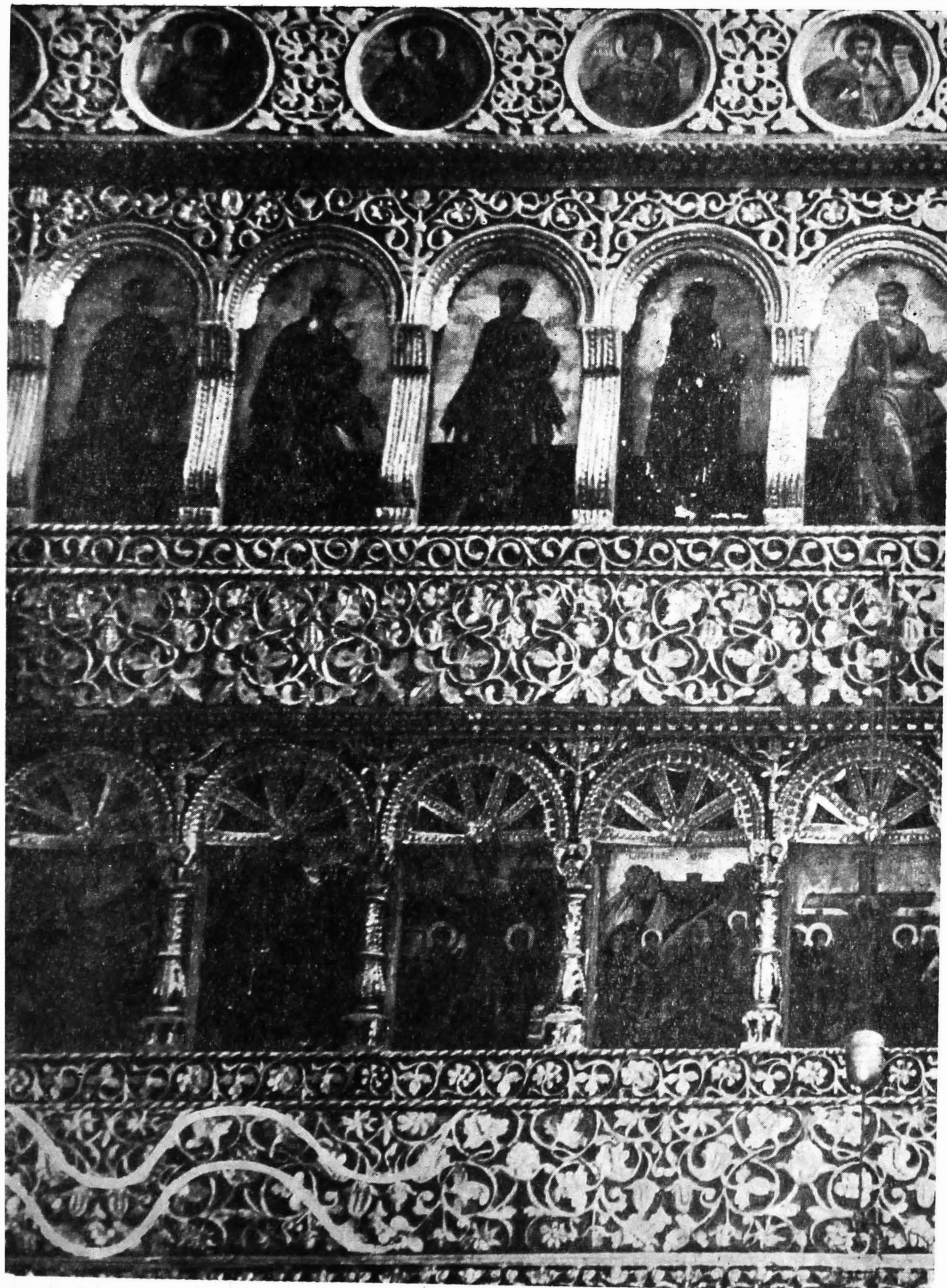


Fig. 28. Decorație sculptată pe iconostasul paraclisului mănăstirii Hurez (1696—1697). Detaliu. Foto N. Ionescu.

Evident că, în realizarea varietății de compoziție, un rol însemnat joacă, pe lîngă combinațiile numeroase de linii descrise de tulpină și ramuri, și sensul în care ele sînt îndreptate. În afară de cazurile în care sensul și desfășurarea compozițiilor sînt dictate de suport, există și unele în care compoziția poate fi orizontală sau verticală, continuă sau fragmentată, sau fiecare din cele două soluții combinate după fantezia artistului. Important este faptul că, în toate cazurile, impresia care se degajă, sentimentul general pe care ți-l lasă compoziția decorației brîncovenești este unul singur, și anume acela al unei compoziții continue, ce curge de la un capăt la altul, într-o unică mișcare, de val.

Mișcarea aceasta pe pornire și revenire, pe care ne-a sugerat-o și legătura dintre fond și decor, este cea care ritmează decorația sculpturii în lemn brîncovenești, dar totodată cea a artei românești în general. Compoziția sculpturii brîncovenești este limitată, închisă, dar ea trăiește prin niște forțe interioare exprimate printr-un ritm egal și continuu, ca o respirație. Mișcarea continuă, de val, aparent contrară ideii de spațiu închis, limitat, este de fapt cum nu se poate mai expresivă tocmai din acest motiv ; numai o mișcare ondulatorie, de val, putea să exprime, printr-o întoarcere permanentă, rămînerea în niște limite, într-un spațiu închis, sugerînd în același timp continuitatea.

Ceea ce este caracteristic atît compoziției, cît și repertoriului ornamental, este concepția unică care a stat la baza tuturor acestor variate compoziții : toate compozițiile sînt concepute pe sistemul dinamic al desfășurării motivelor într-o înlănțuire continuă de mișcare meandrică. Senzația de vegetal în creștere, proprie suflului baroc, rezultă tocmai din această mișcare meandrică, descrisă nu numai de tulpină, ci și de celelalte elemente ce întregesc compoziția.

Întocmai ca la motiv (unde am constatat existența unei singure mișcări, convergente, ce leagă elementul ornamental într-un singur tot), desfășurarea legată a compoziției ornamentale dezvoltă o unică mișcare : lină, egală și, mai ales, continuă. Această mișcare reprezintă încă o dată, acum pe un plan superior, organicitatea compoziției, trăirea ei ca un tot unitar și indisolubil legat. Prin exprimarea unui unic sens, al curgerii continue, ea înfăptuiește o nouă și definitivă legătură, o nouă și definitivă subordonare a fiecărui element față de compoziție. *Aici, în subordonarea tuturor elementelor componente și a tuturor direcțiilor pe care ele le trasează unei unice mișcări, în ordinea logică impusă unei decorații cu caracter luxuriant, surprindem una din trăsăturile majore atît ale artei decorative brîncovenești, cît și ale celei medievale românești.*

După aceleași principii se îmbină și se urmează și compozițiile ce alcătuiesc frize decorative. Și aici constatăm, dincolo de varietatea de linii, forme și compoziții, subordonarea față de o schemă generală. Ea reprezintă linia mare de desfășurare a compoziției, sinteza tuturor variațiilor componistice și, din acest punct de vedere, această linie este în același timp concepția inițială de la care a pornit totdeauna artistul. Ca orice mare creator, el a folosit procedeul căutării logice, metodice și al studierii fiecărui detaliu în funcție de locul potrivit într-o schemă generală a ansamblului.

Desfășurarea legată (și de aici unitatea) este deci o caracteristică ce poate fi urmărită de la detaliu pînă la ansamblu. Dar aici, la ansamblul decorativ, linia mare — schema generală — nu se mai confundă, ca la compoziție, nici cu structura și nici cu mișcarea pe care ea o dezvoltă. Această linie se află deasupra tuturor elementelor concret-reprezentate, dar, în același timp, nu și în afara lor : ea se întîlnește cu elementul de structură și mișcare al diverselor compoziții ale ansamblului decorativ în puncte fixe și la distanțe egale are, ca și ele, un traseu precis și o mișcare egală și continuă (fig. 28, 29). Ceea ce este caracteristic acestei scheme generale a decorației, ce constituie de fapt punctul de plecare în construirea oricărui ansamblu decorativ, este rămînerea în limitele esențialului, eliminarea a tot ceea ce este secundar — ca linie și mișcare — și deci poate duce la confuz.

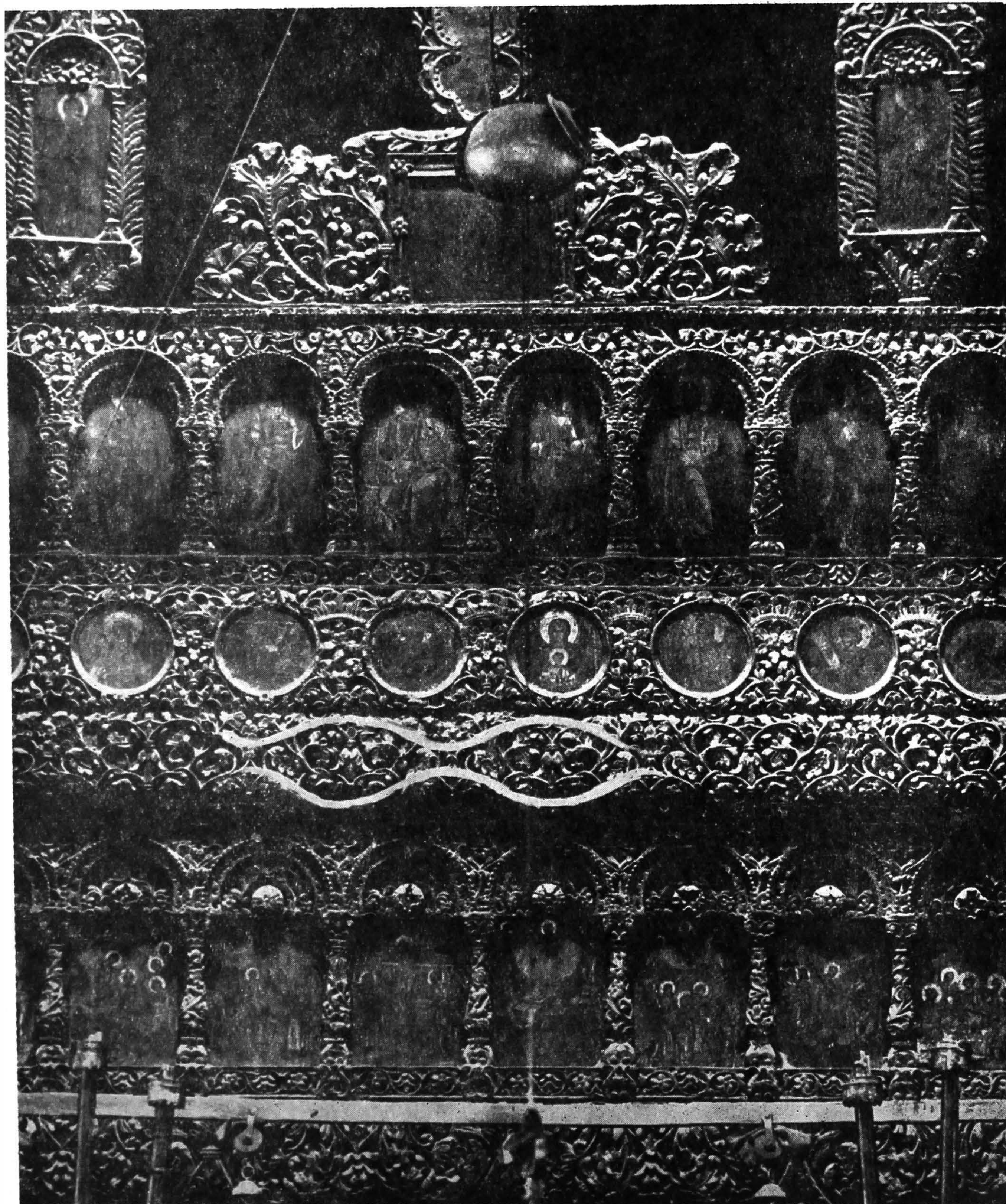


Fig. 29. Decorație sculptată pe iconostasul bisericii fostului schit Fedeleșoiu (1700). Detaliu. Foto N. Ionescu.




Fig. 30. Compoziție figurativ-zoomorfă sculptată pe iconostasul bisericii paraclis al curții domnești de la Mogoșoaia (1705). Foto N. Ionescu.

*Așadar, aceeași gîndire sintetică și cursivă care a conceput ornamentele ca expresie esențială a unei reprezentări creează ansambluri compoziționale de o ordine ce se impune nu prin puritatea căutărilor logico-abstracte, ci prin esențializarea firescului concret.* Linia mare a unui ansamblu ornamental nu se confundă cu structura, pentru că ea constituie însăși viața acestuia, și nu se confundă cu mișcarea, fiind chiar respirația lui.

Dar legătura organică dintre fond și decor pe care o constatăm în modul de realizare a motivului și în cel al compoziției nu este un specific numai al structurii acestora determinate de tehnica sculpturii, ci și al felului de prezentare, deci, în cazul compoziției, al modului în care este alcătuit subiectul decorației. Într-o decorație vegetală subiectul este, evident, întotdeauna același — din viața plantelor — și de aceea pare neinteresant în sine și în nici un caz concludent. Așa cum am arătat, în decorația sculptată în lemn brîncovenească, decorație preponderent vegetală, elementele folosite la realizarea subiectului sînt foarte puține, dar ele punctează momentele principale ale acestuia : floarea ajunsă la maturitate și fructul. Nimic în plus : nici multiplele aspecte ale desfășurării vieții vegetale, nici variații pe asemenea teme (fig. 6, 7, 8, 11, 23, 24, 25, 26, 27). Atît unele, cît și celelalte, ar fi distrus unitatea subiectului, legătura necesar-organică a diferitelor lui părți, primele prin detalii neesențiale, celelalte prin elemente de pură decorație. Și unele, și altele, în loc să contribuie la înfăptuirea unei unice mișcări care să strîngă, în sens convergent, toate părțile către un singur punct, central, pentru realizarea ideii centrale, dimpotrivă, ar fi adus o împrăștiere în sens divergent, scoțînd, prin aceasta, din unicitate atît compoziția, cît și ideea care a condus-o.

*Subiectul decorației brîncovenești este concretizarea unei singure idei cu ajutorul elementelor ,,necesare'' — în sensul realității concrete în care ,,necesar'' implică totodată și ,,neschimbat'' — ,ceea ce îi conferă claritate, precizie în limite și putere în expresie.*

Aceste trăsături se pot mult mai lesne recunoaște într-o compoziție figurativ-zoomorfă ca aceea de pe arhitrava iconostasului bisericii-paraclis a palatului de la Mogoșoaia (fig. 30). Cele două grupuri, cu lei și căprioare, nu alcătuiesc două compoziții separate, ci ele reprezintă două momente ale aceluiași subiect : vînarea căprioarei cu 1) prinderea și 2) devorarea ei. În acest exemplu, ca în multe altele, nu numai din arta brîncovenească, dar și din arta celor-

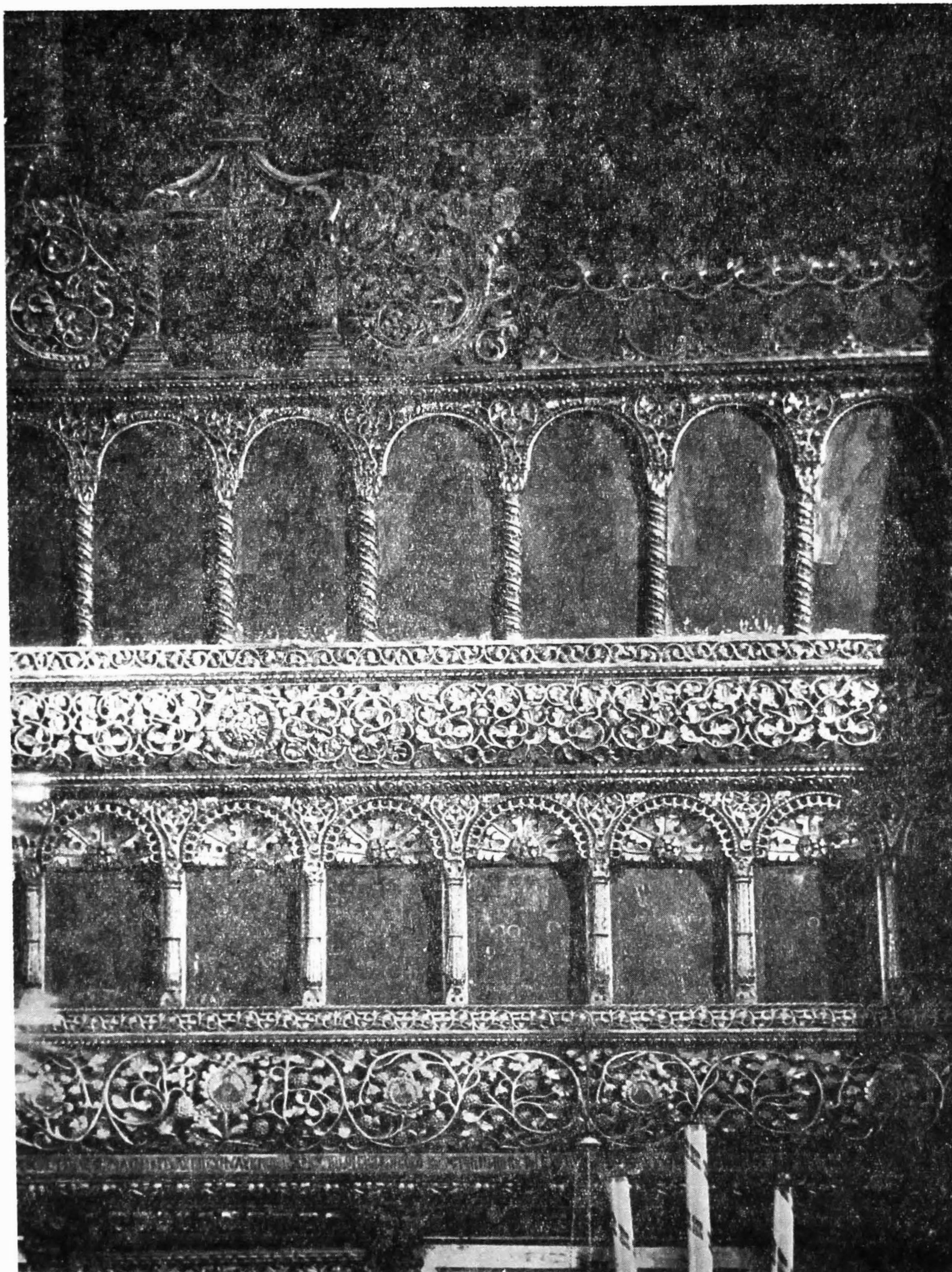


Fig. 31. Iconostasul bisericii mănăstirii Govora (1701). Detaliu. Foto N. Ionescu.

lalte epoci ale artei medievale românești, se verifică existența atît a spațiului închis în care se desfășoară compoziția, cît și a legăturii necesar-organice dintre părțile unui subiect, deci a unicității compoziției și ideii care a guvernat-o.

*Ansamblul operei.* Nu numai în ce privește subiectul decorației, dar și în repertoriu și compoziție — gîndite și realizate în funcție de anumite procedee tehnice — constatăm existența unei singure idei conducătoare, ideea de unitate, căreia i se subordonează — acoperindu-se una pe alta, pentru a alcătui un tot — celelalte idei. Deci putem spune că sculptura în lemn brîncovenească este o artă călăuzită de ideea unității sub toate aspectele ei, de la unitatea materială a fondului cu cea nematerială a decorației, la cea a conținutului și exprimării repertoriului ornamental și pînă la unitatea compoziției, a subiectului și a ritmului ce animă întreaga decorație.

Este firesc atunci ca însăși opera sculptată, luată ca ansamblu, să exprime, la rîndul său, datorită unității ansamblului de idei traduse prin sculptură, o ultimă și definitivă unitate. Cînd avem a face cu o sculptură decorativă lucrată într-o singură tehnică, champ-levé, méplat, relief mic sau înalt, unitatea operei constă în primul rînd în unitatea de exprimare artistică și apoi în unitatea ideilor ce stau la baza fiecărei exprimări, idei care am văzut că se înlănțuiesc într-o logică perfectă, subsumîndu-se raportului ce se stabilește între fond și decor.

Există însă opere lucrate — ca și majoritatea celor pe care le analizăm în studiul de față — în tehnici variate, unele cuprinzînd chiar toată gama procedeelor tehnice, de la champ-levé la relief înalt și ajur, ba care cuprind, în ansamblul lor, și suprafețe nelucrate în sculptură. De unde reiese, în aceste cazuri, impresia de unitate, știut fiind că fiecare tehnică în parte reprezintă un alt mod de exprimare, deci un alt ansamblu de idei?

În cazul sculpturii în lemn brîncovenești, expresiv pentru demonstrarea și înțelegerea unității unui ansamblu variat, exprimat prin sculptură, este iconostasul înalt din lemn. Operă de mari proporții, de o varietate la fel de mare în ce privește sculptura, ca tehnică și decorație, lucrată din panouri, frize, colonete, timpane etc. ce sînt apoi unite pentru a compune ansamblul, iconostasul trebuie să constituie, dar sub forma unei arhitecturi, un perete despărțitor între două părți ale aceleiași încăperi.

Dacă ar fi vorba doar de un simplu paravan, și tot nu ar fi indiferent, pentru impresia ce o produce asupra privitorului, modul de îmbinare a diverselor tehnici. În cazul nostru, în care inconostasul are forma unei arhitecturi, este evident că fiecare lucru a trebuit să fie bine gîndit, în sensul rezolvării și exprimării prin sculptură a însușirilor indispensabile unei lucrări de arhitectură : soliditate reală și aparentă, repartizare justă a volumelor, a suprafețelor de plin și gol etc. Iconostasul înalt din lemn sculptat brîncovenesc rezolvă aceste probleme, creează dintr-o operă fragmentată și variată una perfect unitară.

În partea inferioară, la balustradă, de obicei nu este folosită sculptura, lăsînd astfel suprafețelor întreaga lor consistență materială fără vreo definire a altor valori, nemateriale, transpuse plastic (fig. 9). Artistul preferă să lase impresia de sobrietate și soliditate în zona de rezistență a întregii construcții. Din același motiv, uneori și colonetele ce se ridică deasupra balustradei sînt nesculptate.

A doua zonă de rezistență, de data aceasta numai a părții superioare a iconostasului, o constituie grinda ce stă pe colonete, arhitrava. Aici decorația sculptată își desfășoară plastic aproape în întregime gama de valori nemateriale legate, intuitiv, de suprafață, fără însă a se rupe de ea. De data aceasta impresia de soliditate nu mai reiese dintr-o totală nedefinire, sobrietate pură, ci, dimpotrivă, printr-o definire a suprafeței în modul superlativ al unei sculpturi pe fond (fig. 6, 8, 9). Umbrele și luminile puternice dau relief și definesc în spațiu decorația, de fapt ideile, iar valorația subtilă aflată în umbră aduce într-un indiscutabil concret valorile abstracte. Prin acest concret, arhitrava își capătă însușirile pe care o construcție le cere de la ea.

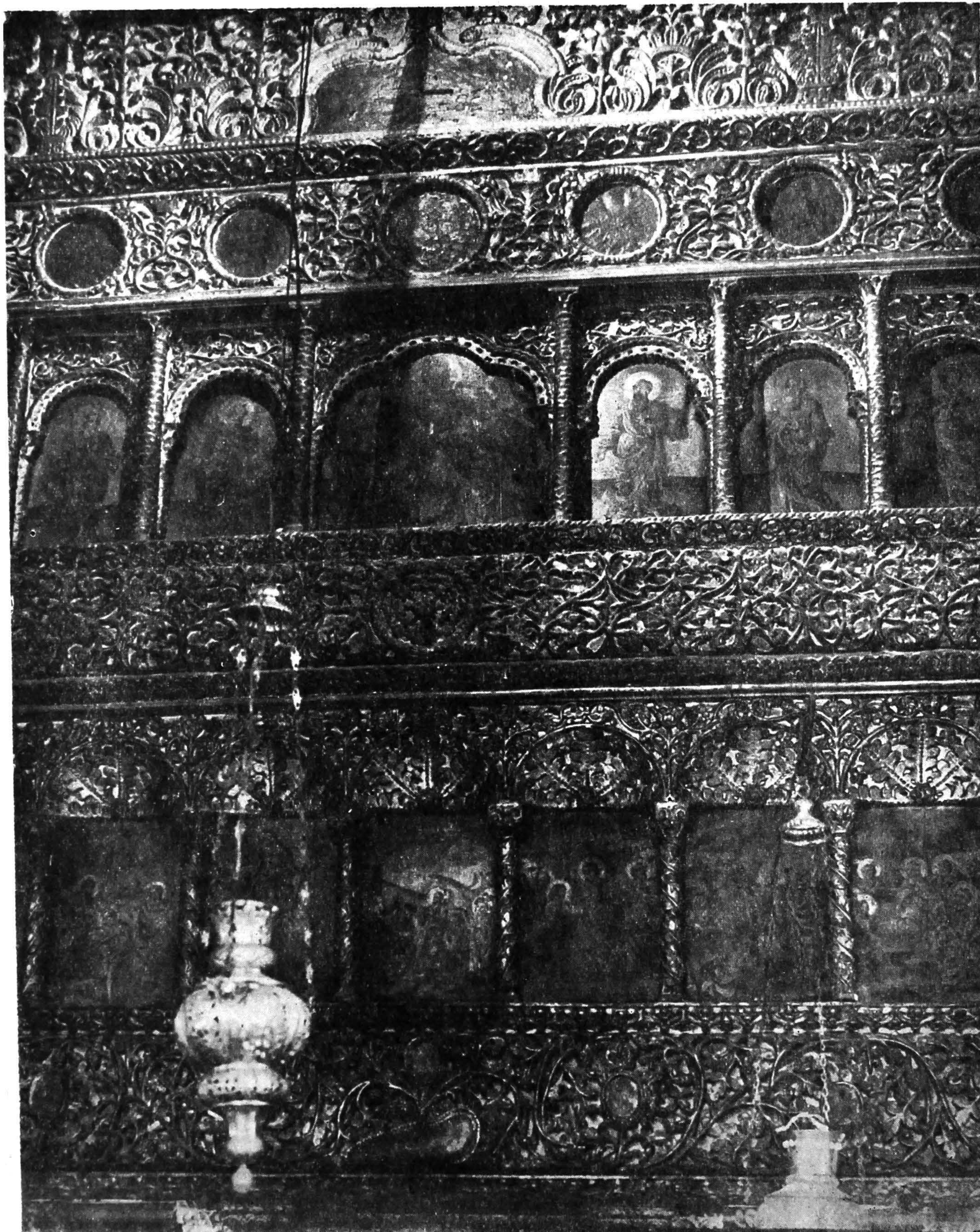


Fig. 32. Iconostasul bisericii Colţea din Bucureşti (1702). Detaliu. Foto N. Ionescu.

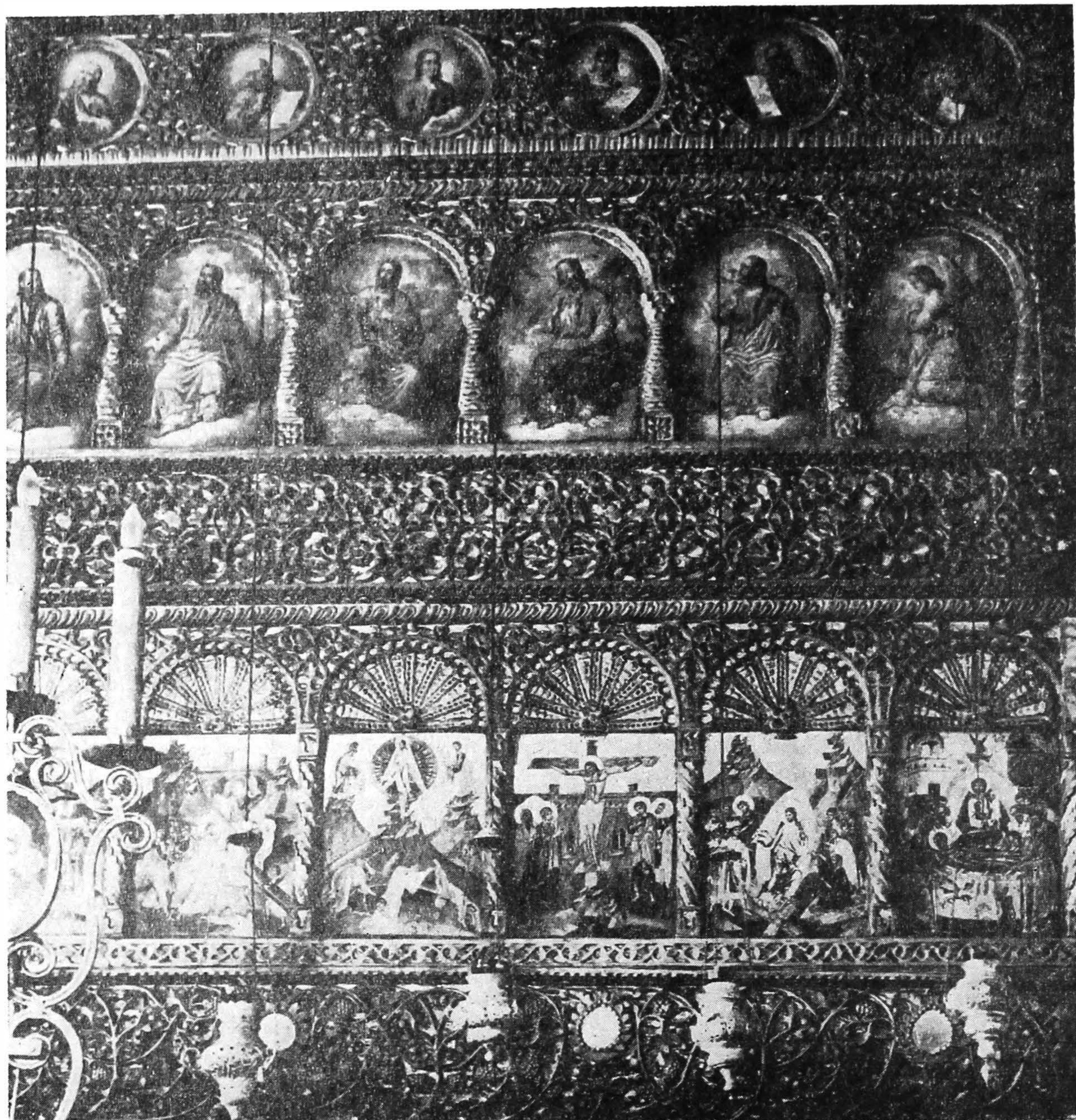


Fig. 33. Iconostasul bisericii Răzvan din București (după 1705). Detaliu. Foto N. Ionescu.

Partea de deasupra arhitravei, purtătoare a rîndurilor de icoane, este lucrată de obicei nu în relief înalt, ci în méplat (fig. 31, 32, 33). Consistența materială ce o poate asigura această sculptură prin desprinderea ușoară de suprafață, neetalarea plastică a tuturor posibilităților sculpturale, discreția nedefinitului, rafinamentul concentrării asigură acestei părți din iconostas însușirile unui corp suprapus, în perfectă continuitate cu primul. Repetarea și aici a reliefului mai înalt din arhitravă ar impresiona ochiul într-un mod confuz, nediferențiat și obositor. În general, ca o trăsătură a artei brîncovenești și a artei românești în ansamblul ei, și în sensul aceleiași unități de care vorbeam, artistul știe să echilibreze, să dozeze, să fie în acord cu modificările aduse de perspectivă, să le prevină sau, ca în cazul de față, să le provoace, prin varietatea tehnicilor sculpturii, pentru a crea impresia de perspectivă și acolo unde, datorită dimensiunilor prea mici, legile acesteia nu se aplică. Așa se face că ochiul nu este nicăieri solicitat

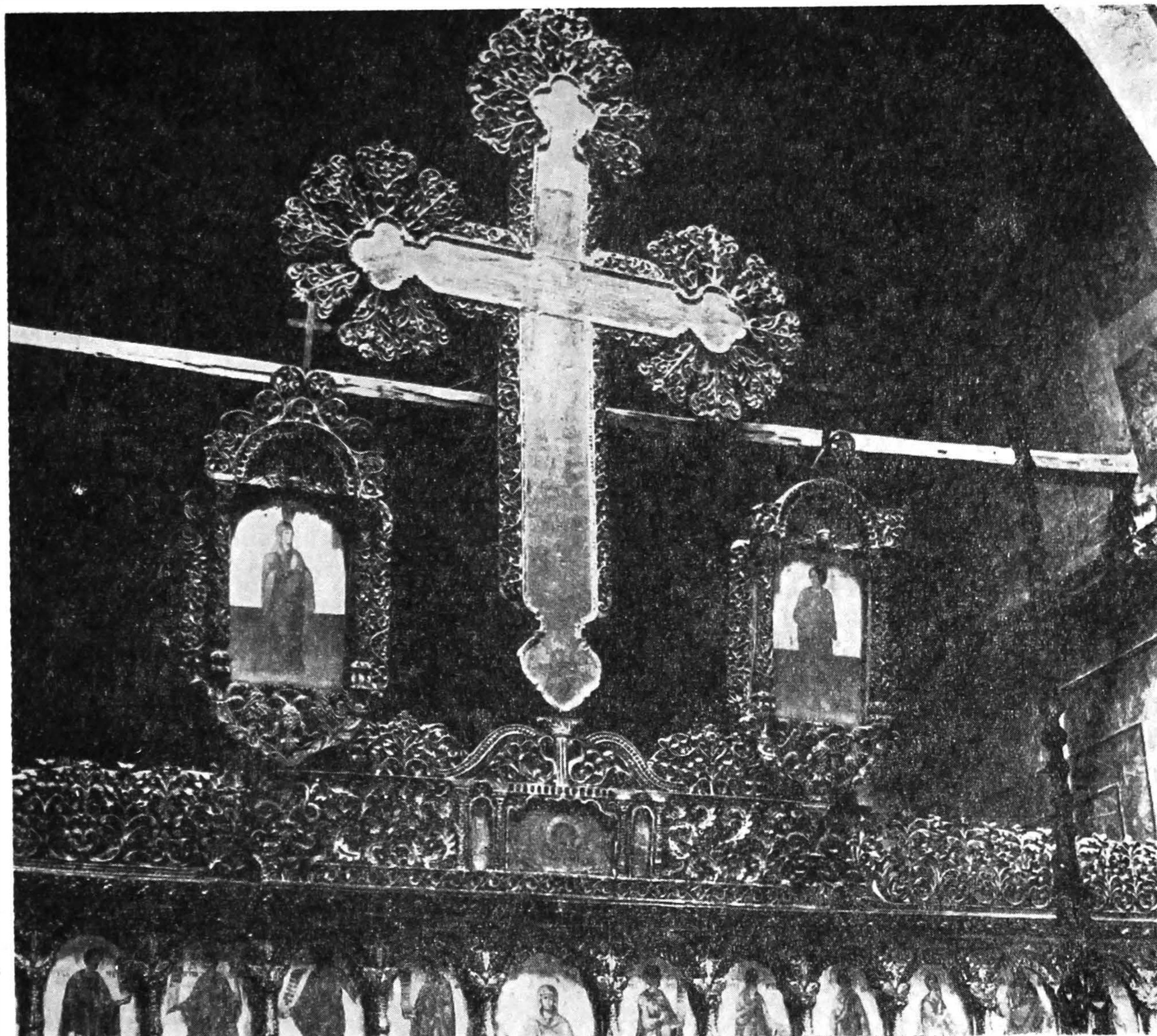


Fig. 34. Iconostasul bisericii Sf. Gheorghe Nou din București (1705—1706). Detaliu. Foto N. Ionescu.

inutil. El poate cuprinde cu ușurință opera în ansamblul ei, sesizînd în același timp fiecare parte componentă.

Pentru a întregi cele spuse, trebuie adăugat faptul că părțile superioare ale iconostasului sînt lucrate cu mai mult ajur decît sculptură pe fond, aceasta pentru a lăsa impresia vibrației produse de spațiul ce înconjură elementele suprapuse (fig. 34).

Dacă o repartizare justă a tehnicilor are ca rezultat, așa cum am văzut, unificarea și constituirea ansamblului din punct de vedere constructiv și plastic, ea nu poate însă rezolva în întregime problema unității operei, considerată din punctul de vedere al privitorului, deci vizual.

Am spus că o sculptură impresionează ochiul într-un mod anumit ; conform procedeelor tehnice pe care le-a folosit artistul, ea poate impresiona fie numai din punct de vedere plastic — și aceasta într-o măsură mai mică sau mai mare, după gradul de valorație —, fie atît din punct de vedere plastic, cît și coloristic. Chiar dacă în sculptura brîncovenească nu întîlnim o decorație care, prin plastica ei dusă la limitele extreme ale reprezentării vieții, să impresioneze deopotrivă plastic și coloristic, totuși, folosirea nu rară a reliefului mai înalt, parțial desprins

de fond, aduce în această decorație iluzia — e drept moderată — a realității. Panouri de acest fel sau frize mari decorative, ca arhitrava, impresionează ochiul în mod cu totul diferit față de restul operei, de restul iconostasului, de exemplu. Ele aduc în ansamblul operei iluzia realității, în care culoarea este element organic, dar totodată se alătură celorlalte părți unde sculptura redusă la cîteva valori nu rezolvă în întregime nici problemele de valorație plastică, nicidecum coloristică.

Artistul a știut în ce fel să intervină pentru a înlătura și această sursă de fragmentare dătătoare de impresii diferite, ce rup unitatea considerată în sensul ei cel mai complet și complex. A așternut pe întreg relieful, sculptat sau nu, de la un capăt la altul al obiectului,o singură culoare, aurul. Ea unifică în dublu sens : reducînd din valorația fină a reliefului mai înalt datorită stratului de preparație pe care îl necesită și impresionînd egal, imediat și puternic.

Nu a lăsat nici fondul sculpturii în culoarea lemnului, deoarece prin distanța inegală a lui față de relief acesta ar fi produs impresii diferite de adîncime ; artistul l-a colorat, de obicei egal, într-un roșu vermillon.

Așa ne explicăm de ce această sculptură lucrată cu o mare minuțiozitate în detalii și subtilitate în valorație, pe care o descoperim uneori sub stratul de preparație a aurului, nu putea să rămînă ca atare : ea nu alcătuia o operă de sine stătătoare, ci făcea parte dintr-un ansamblu, ce e drept variat, dar care, rezultat al unei singure idei conducătoare, — aceea de unitate —, era deci conceput, în primul rînd, ca operă unitară.

Unitatea unui ansamblu, în cazul nostru sculptat, urmare firească a înlănțuirii și subordonării logice și ordonate a tuturor elementelor constitutive, este un fapt universal valabil în artă, cu precizarea însă că această unitate poate fi de două feluri : 1) una ,,funcțională'', rezultat al colaborării intime a fondului cu decorația, și 2) una formală ,,decorativă'', care privește strict decorul într-o independență totală față de suport. Factorul major care determină specificul general al ansamblului operei sculptate, cel care face ca acesta să poarte pecetea ,,funcționalului'' sau ,,decorativului'', nu trebuie însă căutat în chipul în care se subordonează elementele ce compun acel ansamblu, în ordinea sau lipsa de ordine ce s-ar părea că există acolo și care implicit ar duce la impresiile corespunzătoare pe care, la prima vedere, le poate avea un privitor ce se află în fața a două opere reprezentante ale celor două tipuri de unitate.

Dacă considerăm opera, dincolo de aparența sa concret-materială, ca un ansamblu de idei, atunci, evident, important este nu felul în care se înlănțuiesc acele idei, ci ideile în sine, adică însuși modul de a gîndi și realiza o sculptură ; căci înlănțuirea ideilor se face logic și ordonat — deci și a elementelor prin care se traduc ele în sculptură —, numai că această logică și ordine corespund unui anumit mod de gîndire.

*Ceea ce este specific unui ansamblu sculptat brîncovenesc, ca de altfel întregii sculpturi medievale românești, este unitatea de tip ,,funcțional'', urmare a unui mod adecvat de a gîndi și realiza o sculptură.* Această unitate se traduce printr-un echilibru și printr-o claritate perfecte, ordinea din gîndul artistului rămînînd vizibilă, prezentă în ochii privitorului, concretizată fiind prin sculptură (fig. 35, 36, 37).



Încercînd să desprindem trăsăturile specifice ale sculpturii în lemn brîncovenești, am constatat imposibilitatea de a le deosebi net de trăsăturile sculpturii medievale românești și că, deci, repertoriul ornamental, compoziția și ansamblul operei, sculptate în tehnici de o anumită factură, din epoca brîncovenească, au caractere specifice, dar și generale.

Cum însă analiza de față a trebuit să pornească de la faptul esențial că opera de artă este un produs al spiritului omenesc, că ea trăiește numai prin ceea ce exprimă, prin ceea ce



Fig. 35. Ușile de intrare ale bisericii Colțea din București (început sec. XVIII). Clișeu C.M.I.

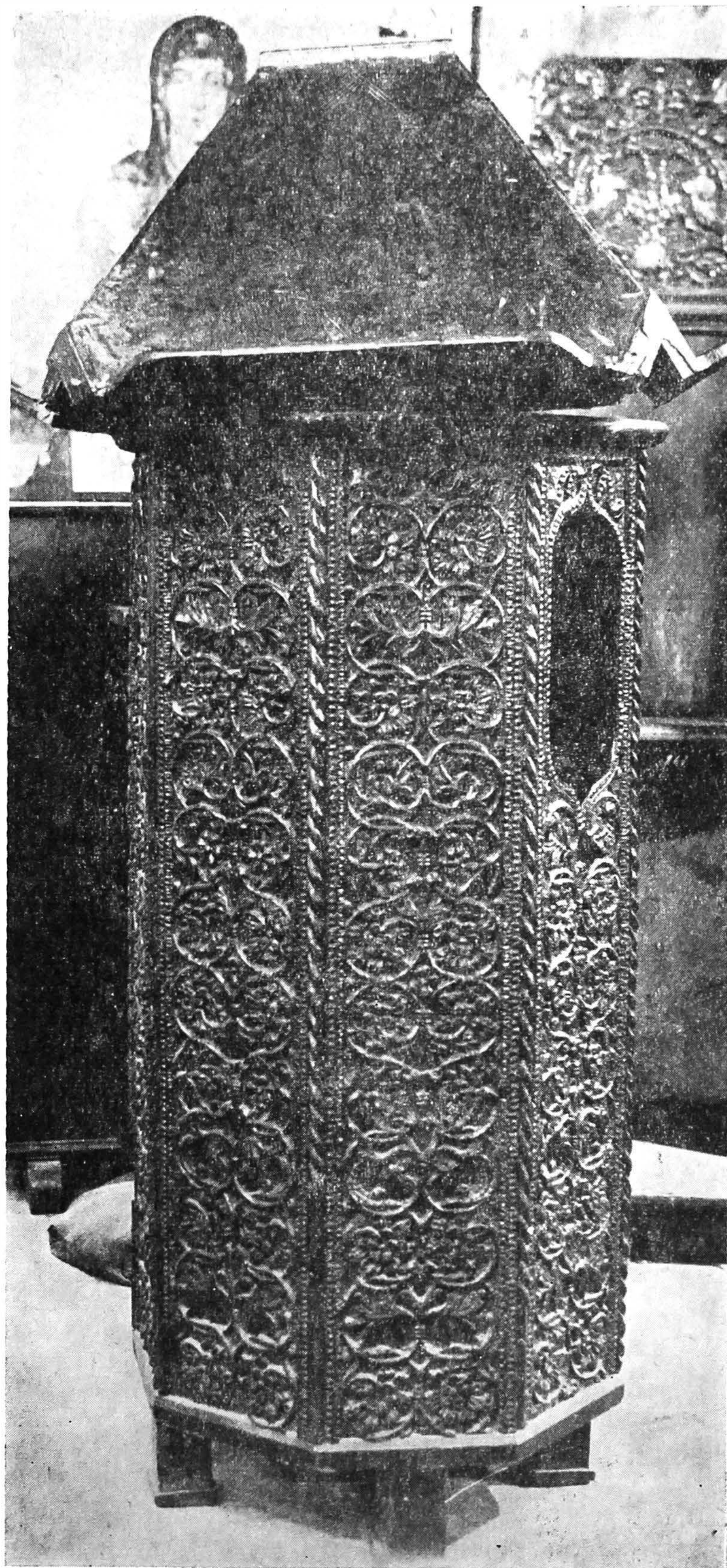


Fig. 36. Analog din biserica Colțea din București (început sec. XVIII). Clișeu C.M.I.

închide în ea, prin lumea de idei pe care o poartă și o comunică, am ajuns implicit la conturarea unui anumit mod de a gîndi și realiza o operă sculptată, în cazul nostru cea brîncovenească. După cum trăsăturile majore ale stilului au caractere specifice, dar și generale, tot așa și ansamblul de idei exprimat de operele sculptate în lemn brîncovenești nu alcătuiesc un mod de a gîndi specific numai acestei epoci, ci corespunde, cum este firesc, unei viziuni artistice specifice artistului român. Pornind, așadar, de la un material redus și pe o durată limitată, am ajuns, în final, să constatăm că de fapt drumul nu poate fi decît unul singur și cu o unică țintă majoră : conturarea viziunii artistice medievale românești.

Gîndirea reflectă realitatea, lumea înconjurătoare, iar prin exprimarea ei luăm cunoștință de modul în care realitatea s-a reflectat în gîndirea respectivă, aflăm concepția despre lume a individului sau colectivității. Indiferent de felul exprimării — vorbire, plastică, muzică —, concepția exprimată este una și aceeași, ceea ce diferă sînt doar mijloacele folosite și rezultatul în aparența sa specifică exprimării.

Încercînd să vedem care este viziunea artistului român în general, încercăm de fapt să reconstituim — în cazul nostru prin elementele proprii sculpturii — modul de gîndire al artistului medieval român, concepția sa despre lume și, ceea ce interesează pentru artă, chipul în care această concepție este exprimată în genul artistic respectiv.

Revenind pe drumul parcurs pînă acum, să ne oprim mai întîi la principala, esențiala caracteristică a sculpturii în lemn brîncovenești : raport organic între fond și decor. Sudura aceasta intimă, indisolubilă din-

tre valorile abstracte ale decorației și valorile materiale ale fondului, unitatea perfectă ce se stabilește între ele, este exprimată, în imaginea sculptată, printr-o netă distincție între ele. Nu numai că privitorul percepe cu ușurință decorul și fondul pe care acesta se așterne, dar această percepție este clară, precis fixată în niște limite și, mai ales, neschimbată. Una este sculptura care, prin valorația ei, ne sugerează într-un anumit grad realitatea și ne comunică gîndirea artistului, alta este suprafața pe care ea se așterne și din care s-a desprins, fondul. Acesta din urmă, fondul, își păstrează însușirea sa material-concretă nu numai în ,,realitate'', dar și în impresia vizuală pe care opera de artă o produce privitorului. Deci cele două elemente, cel abstract și cel concret, ce alcătuiesc imaginea, formează un tot, fără însă ca ele să se întrepătrundă, să se contopească chiar pînă la dizolvarea unuia în celălalt, ca în unele cazuri străine de concepția medievală românească cu privire la opera sculptată.

Astfel, în unele arte orientale și occidentale, lucrurile se întîmplă cu totul altfel: există o sculptură la care, datorită valorației egale a fondului și decorului (tehnica champ-levé), imaginea ce se formează în ochii privitorului nu se poate preciza, el percepînd pe rînd decorul ca fond sau fondul ca decor — elementul abstract fiind pe rînd și concret și invers —, sau o alta, sculptura arabă, de pildă, unde, din pricina fie a unui relief prea mic și a accentuării desenului printr-un șanț în mijlocul acestuia, fie a unui anume fel de a sculpta, în unghiuri pronunțate, privitorul nu poate avea o imagine fixă, măcar și temporar, ca în primul caz, deoarece el confundă decorul cu fondul, elementul abstract tinzînd aici să cuprindă și

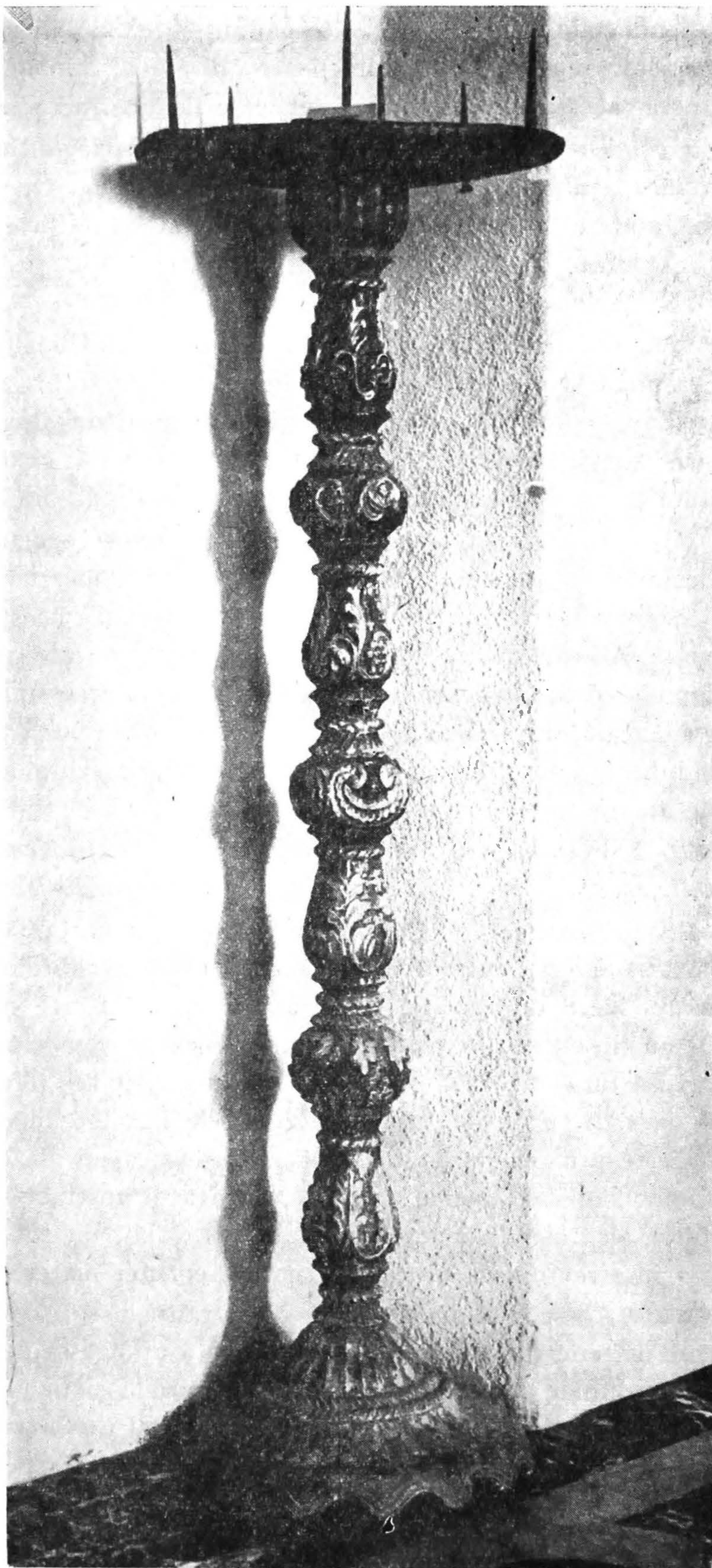


Fig. 37. Sfeșnic (început sec. XVIII), Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia. Foto N. Ionescu.

terenul celui concret. În sfîrșit, mai putem exemplifica prin sculptura în basorelief, în care — așa cum am mai spus — fondul poate „dispărea" din imaginea formată în ochii celui care privește opera, acesta nepercepînd decît valorile abstracte ale sculpturii.

*În arta noastră, imaginea este neschimbată, asemenea celei pe care ne-o formăm privind natura, realitatea, ea este deci o imagine concretă.* Opera sculptată nu poate produce altă impresie în afara celei de o indiscutabilă claritate și fixitate, în care decorul își are niște limite precise, nedisputate de fond, după cum fondul reprezintă permanența materialității suprafeței din care s-a desprins decorul.

În ce privește motivul ornamental, am văzut că în sculptura brîncovenească, ca și în cea medievală românească în general, aceasta se prezintă sub forma unui singur tot. Dar acest tot nu reprezintă suma elementelor principale și secundare, totalitatea mișcărilor de același sens sau de sens contrar pe care ele le determină, ci, dimpotrivă, el reprezintă esențialul modelului pe care-l figurează. *Motivul ornamental este prezentat în esența concretului său.*

În compoziție, motivele sînt îmbinate, repartizate și ritmate conform unei scheme nicidecum imaginare, abstracte, ci, dimpotrivă, concret reprezentate prin vrej. Mișcarea meandrică a compozițiilor este rezultatul și totodată cauza acestui concret, ea reprezentînd continuitatea, viața. Aceeași mișcare de pornire și revenire ne este sugerată și de corespondența intimă dintre fond și decor, de rămînerea acestuia în limitele materiale ale fondului. Sculptura medievală românească nu folosește, ca cea orientală, de pildă, motivele în compoziții ce se pot desfășura la infinit, fără un traseu precis dirijat, din care rezultă acea impresie de dematerializare a materiei, de abstractizare în cea mai deplină accepție a cuvîntului.

*Viziunii artistice românești îi este specifică acea înlănțuire și mișcare a elementelor decorative conform unei ordine cu profunde corespondențe în lumea reală, proprie unei lumi concrete.*

Subordonarea decorului față de suprafața pe care se așterne, legătura indestructibilă ce se stabilește între aceste două elemente, nu este altceva decît materializarea ideii conducătoare, ideea de unitate. Unitatea ansamblului este și ea de un anumit tip, „funcțional", deci de un tip cît se poate de concret, care păstrează, prin decorația sculptată, structura obiectului. Arhitectura obiectului decorat rămîne vizibilă, forma lui, dimensiunile și sensurile sale sînt în același timp și ale decorației, ele nu sînt înlocuite niciodată de o broderie sculptată ce trăiește prin ea însăși, ca în cazul acelor opere de concepție orientală. Fiecare din cele două componente ale operei sculptate, elementul abstract al decorației și elementul material al fondului, alcătuiesc și acum, pe planul întregului, un tot echilibrat, clar, bine precizat și neschimbat în structura sa inițială, structură concret materială.

Acest mod de a concepe o sculptură pleacă de la legătura cu tot ce este concret, cu tot ce e materie supusă gravitației, pentru a ajunge să dea senzația unei integrări totale în sensurile profunde impuse de realitatea materială și în ultimă analiză a unei confundări a decorației sculptate cu obiectul.

Acest chip foarte concret de a exprima plastic concepția despre lume întrupează esența gîndirii artistului român, ceea ce pe plan general înseamnă viziunea artistică românească.

# TRAITS SPÉCIFIQUES DE LA SCULPTURE EN BOIS À L'ÉPOQUE DE BRANCOVAN

## RÉSUMÉ

La sculpture en bois de l'époque de Brancovan, comme, d'ailleurs, toute la sculpture roumaine au Moyen Age, est une sculpture décorative, destinée à orner un objet : cependant il s'agit d'un objet ayant été expressément conçu pour recevoir une décoration adéquate à ses formes, à sa fonction et à son rôle. Par conséquent, toute étude sur la sculpture roumaine en bois ne saurait se borner, comme dans le cas d'autres genres artistiques, à l'analyse du « sujet » et de son exécution, mais doit envisager l'œuvre sculptée dans l'ensemble dont elle fait partie intégrante et avec lequel elle forme un tout unique. Telle étant la situation pour l'art médiéval roumain, le terme « sculpture » devient impropre et on devrait plutôt dire : iconostases, portes et pièces de mobilier travaillées et sculptées en bois.

Il suffirait de ces deux caractéristiques énoncées, à savoir : 1) la sculpture en bois de l'époque de Brancovan est une sculpture décorative et 2) c'est de sa collaboration avec l'objet décoré qu'il résulte un tout indestructible — caractéristiques qui sont d'ailleurs valables pour toutes les époques de l'art médiéval roumain — pour démontrer que l'artiste a été guidé par un enchaînement de raisonnements s'encadrant dans un passé, dans une tradition, que ce passé est présent dans des œuvres séparées entre elles par plusieurs siècles, que l'œuvre d'un moment, d'une époque, se rattache aux œuvres appartenant à des époques antérieures par ce qu'elles contenaient de général, et que, donc, une époque a des traits spécifiques et généraux.

Nous sommes, par conséquent, au cours de la présente étude, dans l'impossibilité de nous maintenir strictement à l'époque et d'esquisser exclusivement les traits specifiques de cette époque, qui coïncide ici avec la durée du règne de Constantin Brancovan (1688—1714).



La sculpture en bois de l'époque de Brancovan se sert de techniques variées, parmi lesquelles le méplat et le bas-relief occupent la place principale, ce qui fait que cette sculpture s'exprime, surtout, au moyen de techniques ayant un relief peu détaché de la surface matérielle : c'est une sculpture sur fond. Cependant, étant donné que l'on peut exprimer par la même technique, par le bas-relief, par exemple, des conceptions artistiques différentes, voire opposées, il nous faut préciser que la sculpture en bois de l'époque de Brancovan, de même que toute la sculpture médiévale roumaine, exprime au moyen des techniques employées la conception du rapport organique entre fond et décor. Le décor existe à travers la surface dont il s'est détaché, tandis que la surface est déterminée uniquement grâce à ce décor.

*Le répertoire ornemental* reste, dans son exubérance apparente — même pour cette époque, lorsque se font sentir des influences, surtout occidentales — rattaché à la tradition, aussi bien en ce qui concerne les motifs employés qu'en ce qui concerne leur présentation et la manière de les rendre.

L'innovation par rapport au passé consiste non pas dans l'enrichissement du lexique ornemental, mais dans un ample usage fait des variations sur le même thème, dans le souffle nouveau qui anime les anciens motifs traditionnels, qu'ils soient géométriques, végétaux, zoomorphes ou anthropomorphes.

Pour ce qui est de l'élément de base de la décoration (le motif ornemental), nous constatons qu'il se présente sous la forme d'un tout organique, indissolublement lié. Cette présentation « cohérente » du motif est une caractéristique de l'art « brâncovenesc », mais aussi de l'art roumain en général.

A cette modalité de présentation correspond une expression adéquate, non détaillée mais expressive, donc synthétique, réalisée par la stylisation. Les deux caractéristiques découlent du lien organique qui s'établit entre fond et décor, donc entre le fond et le motif ornemental, au moyen des techniques employées.

La composition de la sculpture en bois de l'époque de Brancovan exprime, par sa manière de décorer la surface, l'idée d'un espace limité avec précision, d'un espace fermé.

Chaque composition est bâtie selon un schéma nettement visible, schéma constitué par sa structure organique même, qui imprime un certain mouvement, une certaine vie à l'ensemble de la composition.

Quoique nous ayons affaire, à l'époque de Brancovan, à un mouvement vif et varié des éléments qui constituent la composition, mouvement qui imprime de multiples directions, celles-ci restent subordonnées à un mouvement unique, celui qui impose de l'ordre, de l'équilibre et surtout de l'unité.

Comme il était naturel, le sujet de la composition est à cette époque également caractérisé par un lien nécessairement organique entre ses différentes parties, par l'unité qui lui confère de la clarté, de la précision dans ses limites et de la force dans son expression.

L'ensemble de l'œuvre sculptée de l'époque de Brancovan appartient à un type d'unité « fonctionnelle », qui se traduit par une clarté et un équilibre parfaits.



Dans l'art médieval roumain l'image de l'œuvre sculptée est immuable, pareille à celle qui se forme lorsqu'on contemple la nature, la réalité, il s'agit donc d'une image concrète.

Le motif ornemental se présente dans l'essence de sa matérialité.

La composition est caractérisée par l'enchaînement, par le mouvement des éléments décoratifs conformes à un ordre ayant de profondes correspondances avec le monde réel, propre à un univers concret.

L'unité de l'ensemble appartient elle aussi au type « fonctionnel », donc à un type par excellence concret, qui préserve par la décoration sculptée la structure de l'objet.

Cette manière très concrète d'exprimer en plastique la conception sur l'univers représente l'essence de la pensée de l'artiste roumain et, sur un plan général, la conception artistique roumaine.

Redactor responsabil: NEONILA PEATNIȚCHI
Tehnoredactor: ELENA BABI

*Bun de tipar 23.06.1972. Hîrtie tipar înalt ilustrații de 80 gr./m². Format 8/54 × 84. Coli de tipar 38,50. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 7(498) «..:15» (082)*

Întreprinderea Poligrafică Informația, Str. Brezoianu nr. 23 — 25, București, Republica Socialistă România



CARMEN LAURA DUMITRESCU: **O RECONSIDERARE A PICTURII BISERICII DIN STĂNEŞTI-VÎLCEA**

An de an pictura acestei biserici se deteriorează şi devine mai greu de descifrat. Pentru ca unul din puţinele ansambluri murale ale veacului al XVI-lea din Ţara Românească să nu se piardă definitiv, s-au adunat şi interpretat într-un studiu monografic — a cărui dezvoltare se justifică astfel — datele de ordin istoric şi cultural care au contribuit la explicarea unor particularităţi iconografice: de fapt a unui mod de gîndire specific medieval.



FLORENTINA DUMITRESCU: **TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE SCULPTURII ÎN LEMN BRÎNCOVENEŞTI**

Pe lîngă necesara analiză morfologică, studiul urmăreşte şi analiza procesului de gîndire implicit creaţiei. Rezultă astfel o mai profundă înţelegere a decoraţiei brîncoveneşti şi totodată o reliefare a principiilor ce stau în general la baza decoraţiei medievale româneşti.

Lei 48

LEI 48

Volumul de față, al doilea cu acest titlu și desigur nu ultimul, cuprinde studii de artă medievală al căror caracter amplu depășește cadrul mai restrîns al unor articole de revistă de specialitate. Varietatea subiectelor tratate își găsește unitatea în preocuparea de a lărgi orizontul cunoașterii fenomenului artistic medieval de pe teritoriul patriei noastre și de a pune la dispoziția atît a specialiștilor, cît și a celor interesați de aspectele mai deosebite ale artei și culturii noastre vechi rodul unor cercetări temeinice.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

